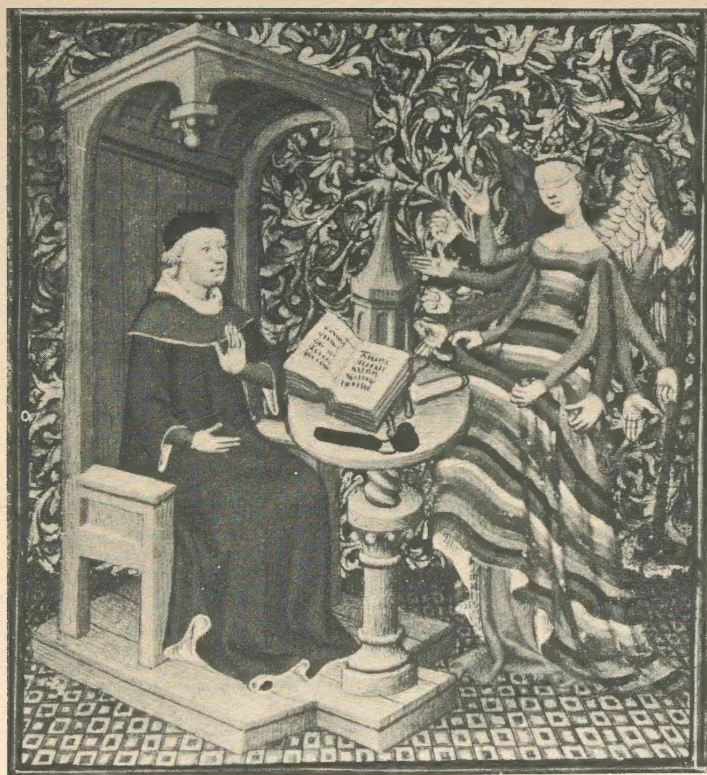


COLLECTION HENRI FOCILLON

LE MOYEN AGE FANTASTIQUE



TIQUITÉS ET EXOTISMES DANS L'ART GOTHIQUE

par Jurgis Baltrušaitis

ARMAND COLIN

**LE MOYEN AGE
FANTASTIQUE**

COLLECTION HENRI FOCILLON

publiée avec le concours de la *Société Henri Focillon*
et de la *Henry Focillon Society of America*

- I. — **Piero della Francesca**, par HENRI FOCILLON.
- II. — **L'An Mil**, par HENRI FOCILLON.
- III. — **Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique**, par JURGIS BALTRUSAITIS.

En préparation :

- IV. — **L'architecture ottonienne**, par LOUIS GRODECKI.

DU MÊME AUTEUR :

- Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie**, Paris, E. Leroux, 1929 (Prix Bordin Extraordinaire, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).
- La stylistique ornementale dans la sculpture romane**, Paris, E. Leroux, 1931 (Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts).
- Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès**, Paris, E. Leroux, 1931.
- Art sumérien, art roman**, Paris, E. Leroux, 1934.
- Histoire générale de l'art** (en lithuanien), I, Kaunas, Université Vytautas le Grand, 1934.
- Le problème de l'ogive et l'Arménie**, Paris, E. Leroux, 1936.
- Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge**, Paris, 1939.
- Histoire générale de l'art** (en lithuanien), II, Kaunas, Université Vytautas le Grand, 1939.
- L'église cloisonnée en Orient et en Occident**, Paris, Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1941.
- Lithuanian Folk Art**, Munich, T. J. Vizgirda, 1948.
- Anamorphoses ou perspectives curieuses**, Paris, O. Perrin, 1955.

COLLECTION HENRI FOCILLON

LE MOYEN AGE FANTASTIQUE

ANTIQUITÉS ET EXOTISMES DANS L'ART GOTHIQUE

Avec 122 figures

par Jurgis Baltrušaitis

ARMAND COLIN

103, Boulevard Saint-Michel, Paris

1955

Withdrawn from

THE CLEVELAND
ART

Tous droits de reproduction, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright 1955 text and illustration
by Max Leclerc and C^o, proprietors of
Librairie Armand Colin.

AVANT-PROPOS

Ce livre faisait originellement partie d'une étude beaucoup plus développée, ayant pour titre *Réveils et prodiges dans l'art gothique*. Les éléments antiques et orientaux y étaient traités en relation avec l'ensemble des courants ressuscitant le goût du fantastique en pleine époque du « réalisme » médiéval. Les circonstances et les conditions actuelles ont rendu difficile, pour le moment, la publication intégrale de ce travail, mais les chapitres concernant les apports extérieurs nous ont semblé constituer la matière d'un ouvrage indépendant. Nous sommes heureux de le voir prendre place dans cette collection, dédiée à une chère mémoire. Le concours persévérant et la libéralité de la *Henri Focillon Society of America*, ainsi que l'accueil de la Librairie Armand Colin, en ont permis la réalisation. A tous ceux qui nous ont soutenu et encouragé, nous exprimons notre gratitude.

PRÉFACE

LE MOYEN AGE gothique évoque, en général, la découverte de la nature et de la vie. Après la fin de l'imagerie romane, constituée sur un terrain complexe, avec ses monstres, ses prodiges antiques et orientaux, fourmillant dans un décor abstrait ou stylisé, c'est l'éclosion d'une flore vivante et la genèse de belles figures humaines qui évoluent vers la réalité et vers un ordre organique. L'Occident triomphe en Occident et s'affranchit de toute emprise.

Ces conceptions sont parfaitement exactes. Elles sont loin de définir tous les aspects d'un développement sinueux où interviennent à différents moments des éléments et des facteurs multiples. Le moyen âge ne renoncera jamais au fantastique. Il y revient sans cesse au cours de son évolution, tantôt en ranimant ses formes primitives, tantôt en les enrichissant par des systèmes nouveaux. Il ne renonce pas non plus aux vastes répertoires antiques ou exotiques qui ont longtemps nourri son imagination.

Ce sont ces apports extérieurs qui font l'objet de notre étude. Leur action se fait sentir au cours du XIII^e siècle, alors que l'art gothique s'épanouit encore dans toute son harmonie et dans sa fraîcheur intacte. Elle s'accroît toutefois dans les périodes suivantes où l'on voit, d'une part, le fléchissement de l'équilibre naturel, dans une recherche de raffinement et de complication, et, d'autre part, l'éveil de songes tourmentés, de convulsions et de remous, romans par excellence. La renaissance des cycles de l'Enfer, des créatures difformes, des êtres fabuleux se multipliant dans les Bestiaires, les marges des manuscrits ou le décor sculpté et la restitution de tout un monde factice, à l'intérieur du monde vivant,

ébranlent l'unité des thèmes et des principes définissant la première phase de cette genèse¹. Elles font revivre du même coup les sources qui ont toujours alimenté les fantaisies et les légendes : l'Antiquité classique, l'Orient.

Abandonnés pendant un certain temps, les principaux berceaux des monstres de la terre sont de nouveau exploités par l'Occident, mais les emprunts ne se font pas dans les mêmes conditions. Le fonds antique est mieux connu. De vastes répertoires nouveaux sont découverts dans la glyptique et sur les monnaies, devenues de remarquables instruments de transmission. L'Islam a, de son côté, évolué depuis le XI^e siècle et n'offre plus exactement les mêmes motifs. Enfin, l'Orient s'est brusquement ouvert jusqu'à la Chine qui marque maintenant profondément le développement de plusieurs grandes civilisations. Le moyen âge grandit dans ces contacts et dans ces cadres élargis. Son pouvoir d'assimiler sans se trahir est l'un des traits de son génie. Ayant acquis et confondu dans son milieu toute une série de formes hétérogènes, il apparaît plus mystérieux encore et plus complet. L'éclosion de l'Occident gothique ne conduit pas à une rupture avec les mondes extérieurs. Elle s'accompagne d'un renouveau des anciennes sources.

Les chapitres qui vont suivre traitent de ces apports, considérés seulement dans le domaine surnaturel. Leur action s'est exercée dans tous les sens. C'est dans l'irréalisme fantastique qui, par définition, est constamment associé aux univers lointains, soit dans le temps, soit dans l'espace, qu'ils ont pourtant trouvé un fonds et un dessein communs. Les influences ont convergé et, si nous nous sommes permis de présenter sur le même plan les éléments antiques et orientaux, c'est que le moyen âge a fait lui-même cette confusion, en désignant souvent par le même nom, « sarrazinois », les monuments gréco-romains et les objets ou formes islamiques, mis sous la même rubrique de « non chrétiens »². Ce mot courant, qui signifie, en quelque sorte, un exotisme en général, peut

1. Les phases et les voies de cette réintégration d'un fonds ancien dans les systèmes nouveaux font l'objet de notre étude *Réveils et prodiges*, voir AVANT-PROPOS.

2. Pour le terme « sarrazin », appliqué à des monuments romains (*opus saracenum*, *tours sarrazins* d'Antibes, *la sepulture d'un sarrazin*, diptyque consulaire reproduit par Villard de Honnecourt), cf. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, p. 27. J. von Schlosser signale une copie du xve siècle d'une médaille de Posthumus qualifiée de *sarrazine* (*Die ältesten Medaillen und die Antike*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses*, XVIII, 1897, p. 90).

englober toutes les catégories de ces contributions et en confirme l'importance. Nous en avons choisi les éléments les plus marquants, sans prétendre donner un tableau exhaustif. Ils nous suffisent néanmoins pour dégager une permanente dualité du moyen âge qui, même dans ses recherches de la réalité, s'évade sans cesse vers des régions lointaines et chimériques et qui conserve, jusqu'à la fin, son universalité.

CHAPITRE PREMIER

GRYLLES GOTHIQUES

I. MONSTRES DÉFINIS PAR DES COMBINAISONS DE TÊTES. *La tête à jambes. Têtes et faces multipliées sur différentes parties du corps.*

II. GRYLLES ANTIQUES. *Glyptique gréco-romaine. Origine : dieux sans tête et à visage sur le tronc, génies multicéphales, grappes de têtes perses et scythes, scarabées sardes, casques à masques et cimiers zoomorphiques.*

III. LES GEMMES ANTIQUES AU MOYEN AGE. *Dans l'orfèvrerie préromane. Réveil du goût carolingien dans la deuxième moitié du XII^e et au XIII^e siècle. Le sceau antique. La légende des pierres. Les intailles à grylles. Le camée dessiné par Matthieu Paris.*

IV. LES DIEUX ACÉPHALES ET MULTICÉPHALES AU MOYEN AGE. *Dans la légende. Dans l'Enfer et dans les allégories. Le gorgonéion double dans l'Apocalypse anglo-normande. Casques gothiques.*

V. LES GRYLLES A LA FIN DU MOYEN AGE. *Dislocation. Vie nouvelle. Jérôme Bosch, peintre de grylles.*

I

L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE est à deux faces : d'une part, un monde des dieux et d'une humanité où tout est héroïque et noble dans l'éclosion d'une vie puissante et organique, et, d'autre part, un monde des êtres fantastiques aux origines complexes, venus souvent de très loin, mêlant des corps et des natures hétérogènes. Mais c'est la même vision d'une épopée aux éléments et aux aspects multiples constituant un univers complet et un.

Il n'en est pas ainsi dans l'histoire de ses survies. Le moyen âge, qui n'a jamais perdu contact avec le fonds antique¹, se tourne tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre de ces faces. Lorsqu'il traverse une période « classique », il cherche les fondements d'une harmonie et une image de l'homme.

Dans les périodes où cette stabilité est ébranlée, où les remous des formes et des esprits déchaînent la fantaisie et l'imagination, il y

retrouve le monstre et la bête, et les divinités de l'Olympe elles-mêmes revêtent souvent un caractère farouche et presque animal. L'imagerie romane y a généralement puisé dans cet esprit². Le phénomène

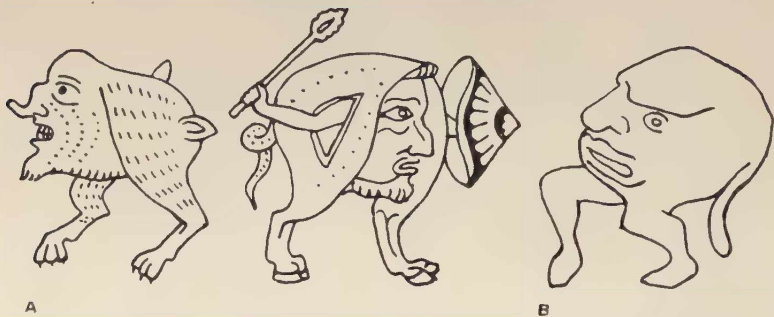


Fig. 1. — TÊTES A JAMBES : A. Plafond de Metz, c. 1220. — B. Stalles de Lynn, c. 1415.

se reproduit au XIII^e siècle et se développe avec la désagrégation du classicisme gothique. L'Antiquité monstrueuse se substitue progressivement à l'Antiquité humaniste. La mythologie moralisée se dénature³. Même le tableau des sphères célestes se peuple de constellations zoomorphiques, ressuscitées et orientalisées par les Arabes.

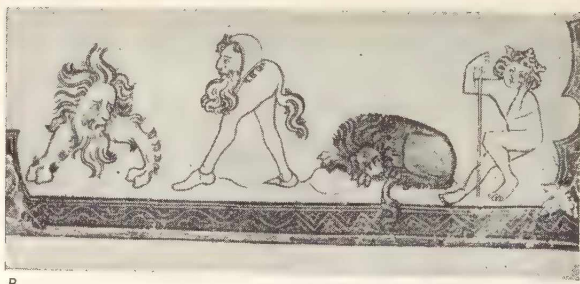


Fig. 2. — TÊTES A JAMBES : A. Feuille du Musée Fitzwilliam de Cambridge, c. 1280. B. Psautier du Lambeth Palace de Londres, début du XIV^e siècle.

Dans une étude sur la cosmographie chrétienne⁴, nous avons montré comment les thèmes du Zodiaque, des roses des vents, des planisphères hellénistiques qui, introduits au moyen âge⁵, ont constamment changé de contenu, renaissent après le XIII^e siècle, surchargés de figures symboliques et transposés dans des domaines nouveaux. L'Islam a puissamment contribué à cette retransmission, mais le réveil

se fait aussi directement. Une série de créatures étranges, ignorées ou peu connues au ^{xiii}e siècle, se constitue et se répand dans l'imagerie gothique, et, en premier lieu les monstres définis par des combinaisons de têtes.

Le type rudimentaire de cette espèce remplace le corps entier par un visage. Il apparaît déjà sur le plafond de Metz, vers 1220^e. Parmi de nombreux êtres fantastiques, il en est deux qui se composent



Fig. 3. — TÊTE A JAMBES : *Apocalypse* anglo-normande, début du ^{xiv}e siècle : l'Ouverture du Quatrième Sceau. Toulouse.

d'une tête humaine pourvue de pattes s'y ajustant directement, sans ventre et sans tronc. La nuque de l'un est décorée d'une queue, à ses oreilles se substituent des bras tenant un bouclier et brandissant une arme ; l'autre n'a qu'une tête barbue, sur ses deux pattes. Malgré ces réductions anatomiques, ils sont d'une effrayante vivacité (fig. 1). Le monstre se retrouve sur le pavement de Gournay (^{xiv}e siècle)⁷, à Hereford (1380)⁸ et à Lynn (c. 1415)⁹, dans les reliefs des stalles. Il est très répandu dans la décoration des manuscrits. Un feuillet du Musée Fitzwilliam de Cambridge (c. 1280)¹⁰ montre un visage tra-

gique, la barbe ruisselante, les cheveux au vent, comme une crinière de lion, porté sur l'arrière-train d'un quadrupède. Le dessin est recopié sur un *Psautier* du Lambeth Palace (début du xiv^e siècle)¹¹, provenant du diocèse d'York, mais reflétant le style Est-anglien (fig. 2). Un grotesque du traité de Walter de Milemete (1326-1327)¹² procède encore d'un même modèle.

Des compositions analogues se font aussi avec des têtes d'ani-



Fig. 4. — ÊTRES FANTASTIQUES : A. *Psautier* de Douai, 1322-1325. — B. *Pontifical romain* de Lyon, xv^e siècle. — C. *Boccace* de Munich, fin du xv^e siècle. — D. Livre espagnol, 1508.

maux. Dans les *Apocalypses* anglo-normandes¹³, on voit la gueule de Léviathan trotter, derrière la Mort, sur le cheval pâle de l'Ouverture du Quatrième Sceau (fig. 3). Le texte : « Et l'Enfer le suivait » (Apoc., vi, 8),

Un cheval padle q̃ li sist
Son noun fut mors e enfer li suit...

est illustré littéralement.

Dans l'*Apocalypse* de Toulouse, cette gueule est pleine de diables ricanants, aux nez crochus. Dans le manuscrit de Dresde, elle crache du feu. C'est cet Enfer suivant la mort qui seul explique pourquoi la tête de Léviathan possède quelquefois des membres antérieurs, même dans la *Descente aux Limbes*¹⁴.

Ces assemblages peuvent être plus complexes : souvent une



Fig. 5. — IMAGE DE LA PAPAUTÉ : Gravure de Nuremberg, 1548.

deuxième tête se fixe sur la première par un long cou (fig 4). Sur un médaillon du soubassement de la cathédrale de Lyon (1310-1320)¹⁵, un masque barbu à jambes de cheval porte, sur la nuque, une excroissance terminée par une seconde tête humaine plus petite ; le *Psautier* de Douai (1322-1325)¹⁶ en montre différentes variétés où, parfois, le nez du visage inférieur s'allonge et se transforme en queue. Dans le *Psautier Louterell* (1340)¹⁷ et dans un manuscrit de Cambrai (xiv^e siècle)¹⁸, la deuxième tête est celle d'un oiseau, ailleurs, celle d'un chien ou d'un félin¹⁹.

Les premiers livres imprimés ont largement utilisé ces arrange-

ments dans les initiales et les vignettes²⁰. Sur une feuille volante de 1548, l'animal se dresse sur une colonne, comme le serpent d'airain au milieu de la foule (fig. 5). Le visage de son poitrail vomit des flammes, et, au-dessus, montent trois têtes aux cous entrelacés, dont l'une porte trois couronnes : c'est la chimère de Babylone, Satan, le Pape, caricaturé par la Réforme²¹.

Souvent la créature est faite d'un double masque à pattes — une face sur le poitrail, l'autre sur le dos²² —, un visage par devant, un bec par derrière²³. Comme dans la série précédente, il arrive qu'une troisième tête se superpose à ces troncs composés²⁴. Des torses

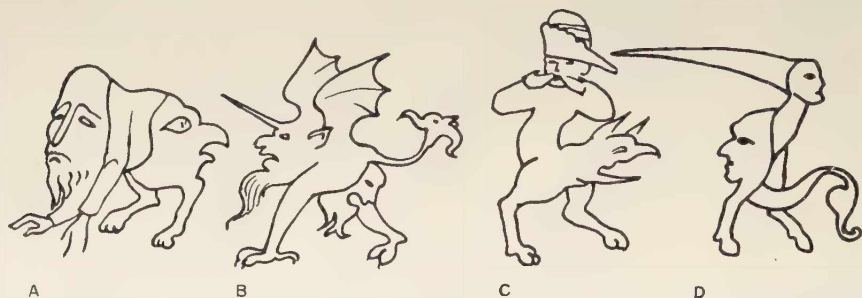


Fig. 6. — ÊTRES FANTASTIQUES : A. *Psautier* d'Ormesby, début du xiv^e siècle. — B. *Psautier* de la Reine Mary, début du xiv^e siècle. — C. *Heures* de Paris, début du xiv^e siècle. — D. *Bible* de William de Devon, 1251-1274.

humains entiers peuvent remplacer les cous²⁵. Les faces circulent sur tout le corps, se fixent partout (fig. 6). Elles apparaissent sur des oiseaux²⁶, des quadrupèdes, des sirènes²⁷, des êtres fantastiques de toute espèce²⁸. Les *Heures* de Thérrouanne, de la fin du xiii^e siècle (fig. 7), les poutres peintes de Cologne (c. 1370)²⁹, réunissent une multitude de ces prodiges. Des museaux pointent aux endroits les plus absurdes. Pourtant l'incrustation se fait avec une telle adresse qu'ils s'incorporent naturellement à l'organisme. Tout y déborde d'une vie multipliée et trépidante, sans cesse renouvelée, prenant les traits les plus inattendus. Ce sont de redoutables bêtes ayant, de chaque côté, des yeux pour épier, des dents pour mordre.

A part quelques exemples isolés comme la chasse de saint Albin de Cologne (1186) ou la clôture en stuc du chœur de Halberstadt (c. 1200)³⁰, le monstre se propage surtout après 1250. Il est particulièrement fréquent dès la première moitié du xiv^e siècle, dans



Fig. 7. — MONSTRES MARGINAUX : *Heures de Thérrouanne*, fin du XIII^e siècle.
Paris, B. N., ms. lat. 14284.

la plupart des grands foyers gothiques, et, tout d'abord en Angleterre, en France, en Flandre et en Allemagne. Mais ce n'est pas le moyen âge qui a inauguré ses formes.

II

La glyptique gréco-romaine offre toutes les variétés de ces combinaisons : des têtes à pattes³¹, des têtes à pattes coiffées d'un cou à tête d'oiseau ou de quadrupède³², des troncs à double face³³, avec une troisième tête³⁴ ou même un buste superposés³⁵. Quatre, cinq, six, sept visages ou mufles s'unissent sur un même organisme. Des faces

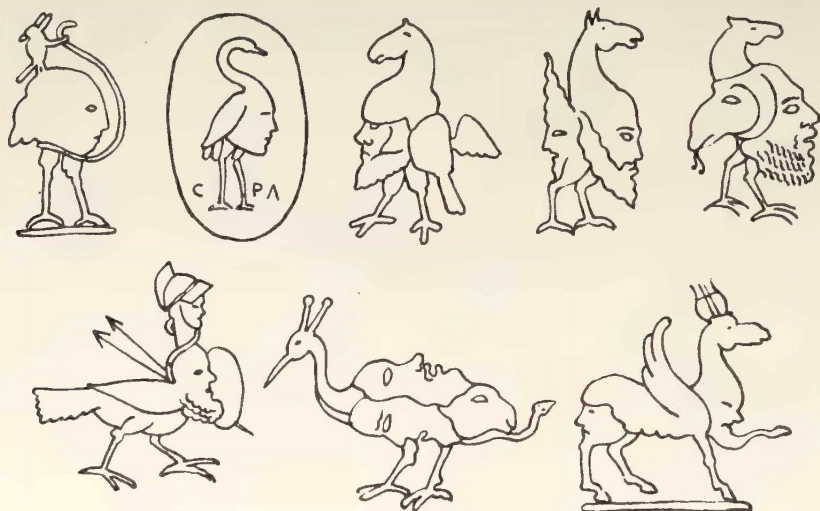


Fig. 8. — GRYLLES DE PIERRES GRAVÉES ANTIQUES.

humaines se profilent sur le poitrail ou sur l'arrière-train des chevaux³⁶, sur la poitrine des aigles³⁷, sur des insectes³⁸. Il ne s'agit pas d'une vague analogie de procédé mais du même groupe zoologique (fig. 8).

On a appelé ces figurines gravées des *grylles*, d'après un texte de Pline l'Ancien, relatif à la caricature d'un certain Gryllos (porcelet), due à un contemporain d'Apelle, Antiphilos l'Égyptien. Servant d'abord à désigner, en général, le genre satirique de la peinture à fortes défor-

mations, le nom finit par être appliqué exclusivement à la glyptique représentant des êtres dont le corps est composé de têtes³⁹. Sans doute, les pierres gravées avec ces effigies avaient-elles des pouvoirs magiques⁴⁰. Une force surnaturelle jaillit du déplacement, de la répétition, d'un monstrueux agrandissement et du mélange des formes vivantes. Selon Blanchet⁴¹, le mot « accroissement », accompagnant un grylle, et la fréquence des têtes de bélier, indiqueraient que ces fétiches avaient trait à la fertilité et à la richesse.

Pour Furtwängler⁴², les scarabées du iv^e siècle avant notre ère, trouvés dans la nécropole de Tharros, en Sardaigne, se rattachant à des courants carthaginois ou phéniciens, en fournissent les plus anciens exemples. La découverte à Our de cachets perses, datant aussi du iv^e siècle av. J.-C.⁴³, mais d'un art plus évolué, et la présence des mêmes images sur les plaques scythes⁴⁴, ont permis à Anne Roes d'envisager une provenance orientale et iranienne⁴⁵.

Cependant, la formation semble plus complexe. Deux éléments doivent être distingués dans la composition du grylle : la tête à pattes ou déplacée et la tête multipliée. Chacune a eu sa provenance et même son développement indépendants.

Selon Picard⁴⁶, ce sont les dieux sans tête dont le berceau se trouve en Crète et en Égypte⁴⁷ qui seraient à l'origine de la famille des monstres aux visages errants. La nécessité de conserver les principaux organes et l'attraction de certaines zones anatomiques auraient déterminé ce déplacement. Osiris décapité, le créateur du monde, sans tête, le maître acéphale du Tonnerre et de l'Éclair dont la bouche, crachant des flammes, est dans les pieds, Molos ayant perdu sa tête pour avoir voulu violenter une nymphe, précèdent les personnages monstrueux comme le dieu Bès, sans tête, avec les yeux sur la poitrine, tel qu'il apparaît dans la sculpture et la glyptique sardes⁴⁸, les figurines de Baubô de Priène⁴⁹, sans torse, mais dont le ventre est une face humaine, les *akephaloi* de la Libye occidentale, chez Hérodote, et les Blemmyes de Pline. Dans tous ces cas, la tête grandit en descendant et constitue le tronc entier.

Le principe d'une face mobile admis, les masques commencent à circuler le long de corps qui gardent la tête sur les épaules. Ils apparaissent sur le ventre de guerriers⁵⁰ ou se soudent aux cuisses de génies ailés⁵¹. Chez Bès, les genoux sont parfois en tête de lion, les

pieds en tête de serpent ou de chacal⁵². On a interprété le geste de Baubô qui dérida Déméter, comme une danse du ventre : le visage peint, riant et grimaçant à toutes les contorsions⁵³. Pour déplacer une tête et en constituer le centre d'une figure humaine, sa suppression préliminaire n'a d'ailleurs pas toujours été indispensable. Sur plusieurs cachets trouvés en Crète (maison mycénienne de Zakro)⁵⁴, il ne s'agit pas de véritables acéphales avec les yeux sur la poitrine, mais simplement de têtes à jambes : larges masques assis sur de petites pattes, qui appartiennent à un même groupe. On y voit aussi l'une des premières esquisses du grylle proprement dit. Son dessin affecte

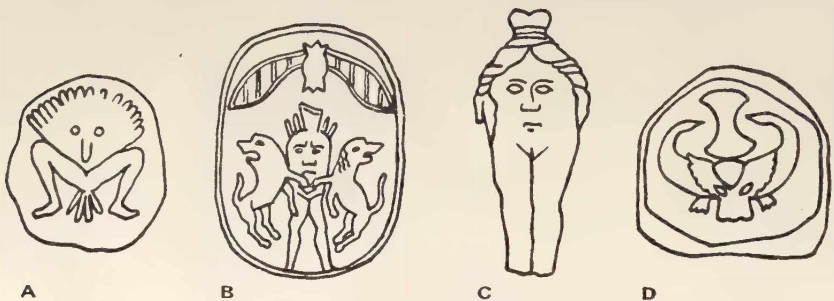


Fig. 9. — TÊTES DÉPLACÉES : A et D. Cachets trouvés dans la maison mycénienne de Zakro, en Crète. — B. Bès sarde. — C. Baubô de Priène.

la silhouette d'une tête de taureau, surmontée d'une double hache⁵⁵, formée par l'emboîtement de deux oiseaux et d'un bucrane. Les oiseaux sont adossés. Leurs cous se confondent avec les cornes, leurs ailes et leur queue avec le mufle de la bête. En ne considérant que la moitié de cette composition, on en dégage un volatile avec une tête sur l'arrière-train (fig. 9).

Nous avons donc, jusqu'à présent, d'une part, des têtes à pattes, de l'autre, des têtes errant sur différentes parties du corps, peut-être en rapport avec des dieux décapités, mais pas encore des corps construits avec des masques multiples. Ceux-ci dérivent, non pas des dieux sans tête, mais des génies multicéphales, connus déjà du panthéon des Sumériens, comme la divinité solaire, soleil du jour et de la nuit, qui porte un visage double⁵⁶, ou le démon hittite de Tell-Halaf à double gueule de lion⁵⁷, que l'on retrouve dans l'Inde⁵⁸, en Phénicie et en Égypte⁵⁹.

Sur les plaques scythes et les intailles persanes, ces masques multipliés sont arrachés du corps et se combinent en toute indépendance. Les bijoux du Kouban (première décade du v^e siècle av. J.-C.)⁶⁰ accolent aux têtes de lions et de béliers des faces humaines, formant un bloc compact. Par leur aspect et par leurs formes, ces assemblages, parmi les plus anciens connus, se rattachent directement aux traditions asiatiques. Les cachets trouvés à Our, avec des têtes humaines coiffées de masques cornus et léonins, appartiennent à la même branche mais le système est plus complexe : on y voit inter-

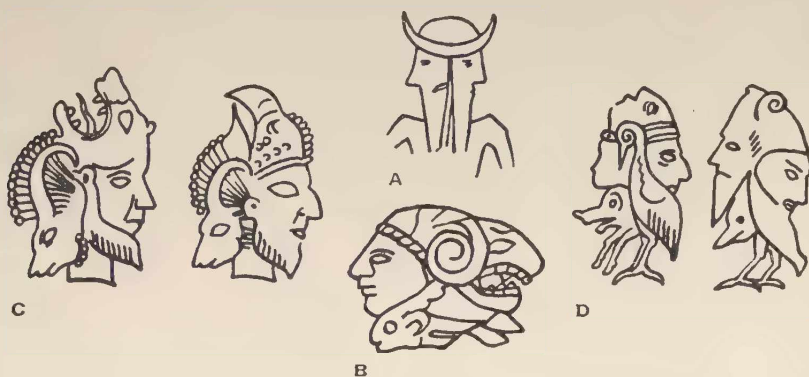


Fig. 10. — TÊTES MULTIPLIÉES : A. Divinité sumérienne, 3000 av. J.-C. — B. Grylle scythe, v^e siècle av. J.-C. — C. Grylles iraniens, iv^e siècle av. J.-C. — D. Grylles sardes, nécropole de Tharros, iv^e siècle av. J.-C.

venir des becs, et la barbe même du personnage se profile comme un oiseau. Aucune de ces figures n'a encore de jambes. L'amas de têtes est puissamment vivant mais ne peut pas bouger. Il va se pourvoir de membres antérieurs sur les cachets sardes. On y assiste, en quelque sorte, à la fusion des types orientaux et égéens (fig. 10). Loin des grands foyers, Tharros ressent leur influence avec une force égale et marque un carrefour où s'entrechoquent les principaux courants de la Méditerranée. Le Bès stéthocéphale, les assemblages de têtes humaines et animales⁶¹, très proches des thèmes irano-scythes, se rencontrent sur la même glyptique. Ce sont aussi ces scarabées qui réunissent en un seul corps l'oiseau crétois, avec un bucrane sur le dos, et le multicéphale persan. Au lieu du mufle de taureau, l'oiseau porte désormais une tête à plusieurs faces. Incorporé à l'animal, le bouquet de masques s'en approprie les pattes et devient tronc⁶².

Mais l'oiseau qui fait marcher la bête constitue toujours la barbe. Il grandira ensuite et dominera de nombreux monstres.

Les premiers grylles connus résultent ainsi de la contamination de deux lignées distinctes : les têtes multipliées, les têtes à jambes et déplacées. Sans doute, les mêmes fusions ont-elles pu se faire ailleurs, mais c'est dans cette série que, jusqu'à présent, l'on en saisit le mieux le processus.

Les deux familles poursuivent chacune leur développement et continuent à s'enrichir. On sait combien ont été nombreux les descendants gréco-romains des divinités asiatiques à faces et à vertus multiples : Borée, le vent froid et sec, Kronos, le Temps, dont un visage se tourne vers le passé et l'autre vers l'avenir, Janus, dieu de la porte, qui garde à la fois l'entrée et la sortie de la maison, Argus, dont un visage peut s'endormir tandis que l'autre veille, Hermès, Mercure, Cerbère à double, triple tête, Hécate à triple face, symbole des trois divinités lunaires ou de la trilogie Séléné, Artémis, Perséphone, ou la déesse des carrefours, les piliers hermaïques aux croisements des routes, qui en possèdent de deux à quatre.

Dans la glyptique classique, où s'élabore un art de l'effigie représentant seulement la tête coupée au cou, ce thème multicéphale devient le centre du sujet. Toutes les combinaisons possibles de visages multiples sont tour à tour réalisées. On les voit soudés les uns aux autres, emboîtés, inscrits les uns à l'intérieur des autres, une tête unique, une tête double, coiffée d'un masque à face unique⁶³, une tête unique coiffée d'un double masque⁶⁴, un double masque avec une troisième face sur le menton⁶⁵, des têtes à cinq, à dix visages⁶⁶. Des têtes humaines sont accouplées aux têtes de bêtes. D'une nuque surgissent des becs d'oiseaux, des têtes de sangliers, de chevaux et de béliers⁶⁷. Derrière un masque barbu pointe un groin de porc⁶⁸. Sur certaines gemmes, ces assemblages pendent comme des grappes⁶⁹.

Élaborés et mis au point indépendamment, ces masques enchevêtrés et enclavés se greffent aussi sur les génies sans tête et sur les animaux à mufles déplacés, en rénovant leurs formes. Le grylle gréco-romain résulte d'une même fusion que le type sarde mais la technique se perfectionne. Les pièces sont ajustées avec habileté. Toute la science antique des corps vivants est mise en jeu, de sorte que les juxtapositions les plus hardies paraissent étonnamment exactes.

Si, dans les scarabées de Tharros, les éléments sont assortis sans se confondre, ici l'union est organique. L'amas de têtes en marche se recompose à l'intérieur d'un quadrupède ou d'un oiseau. Même fait de pièces et de morceaux, le monstre semble apte à vivre et c'est peut-être une des raisons de son succès. Les grylles jouissent d'une vogue particulière aux ^{II^e}-^{III^e} siècles et se propagent sur une vaste zone, de la Gaule⁷⁰, jusqu'à Begram⁷¹. En Perse, on les retrouve sur les sceaux sassanides⁷² mais comme une survivance locale. Le système est universellement connu.

Le casque qui, lui aussi, combine les formes animales autour d'une tête, parvient aux mêmes effets. Les dieux et les soldats antiques étaient souvent coiffés de masques bestiaux⁷³. Hadès portait une tête de loup qui répandait l'obscurité. C'est cette calotte, léguée au maître de l'Enfer par les Cyclopes, qu'emprunta Athéna pour lutter contre Arès. Junon a parfois une tête de chèvre sur sa propre tête. L'*alopekis* des Thraces était une peau de renard, les pattes croisées sous le menton, le museau posé sur le crâne. Lorsqu'Hercule revêt la dépouille du lion de Némée, la mâchoire de la bête surplombe aussi son front⁷⁴. Sur le fronton d'Égine, elle constitue un véritable casque. Selon Properce, Romulus avait une *galea lupina*.

Dans tous ces cas, la tête du personnage se double de la tête d'un animal, comme sur un grylle perse ou scythe. Elle se combine aussi avec plusieurs visages humains, sculptés sur le casque même. Lorsqu'un guerrier se pare de cette armure, il se transforme en dieu à faces multiples dont l'une est vraie, la sienne⁷⁵. La glyptique en montre un grand nombre. Tantôt les masques groupés autour d'une tête s'y incorporent organiquement, tantôt ils la coiffent, mais si bien ajustés, qu'ils semblent faire corps avec un monstre⁷⁶, ou, en tout cas, mouler exactement ses traits⁷⁷. Ce sont des grylles anthropomorphes (fig. 11).

Les variétés du grylle portant une tête sur un long cou se retrouvent dans cette série avec l'introduction des cimiers zoomorphiques. D'après Hérodote, les « Éthiopiens d'Asie », faisant partie des troupes de Xerxès, se coiffaient de têtes de chevaux dont les crinières formaient le panache. Une Athéna Polias⁷⁸ a sur son casque un cou d'oiseau. Firouz, fils d'Ardachir⁷⁹, figure sur les monnaies, couronné d'une moitié d'aigle. Les casques antiques sont surmontés souvent

de bêtes et même de têtes humaines⁸⁰. Hissées au-dessus de la calotte, elles se dressent comme sur leur propre corps. L'armure affecte la forme d'une créature normale, coupée à la poitrine ou aux épaules.



Fig. 11. — COIFFURES ZOOMORPHIQUES ANTIQUES : A. Athéna Polias.
B. Grylles de pierres gravées.

Elle devient grylle lorsqu'on s'en revêt, la face de l'homme apparaissant alors sur son poitrail. Les assemblages construits autour d'une tête sont identiques à ceux de la glyptique⁸¹, avec la différence que leur support est un visage vivant.

III

Le moyen âge aimait les pierres antiques et il les amassait. Il leur attribuait toutes les vertus et il les employait partout. L'Évangélaire de la reine Théodelinde, à Monza, et la châsse de saint Maurice d'Agaune, en incrustent déjà dans leur décor.

L'usage de faire jouer les gemmes, avec l'émail et l'or, ne fit que se généraliser aux ix^e et x^e siècles⁸². Sur la châsse de saint Jean d'Hereford figurent des pierres avec des animaux, Œdipe, un faune et un bacchant. Au centre de la croix de Lothaire (817-855, Aix-la-Chapelle) est incrusté un grand camée, représentant Auguste couronné de lauriers. Douze pièces sont réunies sur la Croix II de l'Abbesse Mathilde du trésor d'Essen (c. 1000), et sainte Foy de Conques en est constellée⁸³. L'orfèvrerie des lourdes cuirasses en pierreries

et en métaux habille les saints et les objets. Ces intailles servaient aussi de sceaux. Pépin, Louis le Débonnaire, Lothaire, avaient des cachets à personnages mythologiques. Sur celui de Charlemagne figurait Jupiter Serapis.

Cette pratique se continue au ^x^e siècle⁸⁴, mais c'est surtout au cours de la deuxième moitié du ^{xii}^e siècle qu'elle prend un développement particulier. Les châsses exécutées dans les régions du Nord sont décorées de pierres antiques. Celle des Rois Mages, à Cologne (c. 1200), en compte près de deux cents⁸⁵. Un réveil du goût carolingien se fait sentir progressivement sur une vaste zone, du Rhin et de la Meuse jusqu'à Paris et au delà. A nouveau, on scelle les lettres et les actes avec les gemmes gravées⁸⁶. La glyptique ancienne est recherchée partout, en Italie et en Orient. Suger lui-même raconte comment il pourchassait les coupes de sardonix et les camées jusqu'en Sicile⁸⁷. Loin de décroître, cette passion devient plus forte encore au ^{xiii}^e siècle.

Le Saint-Pillage de 1204 déverse sur l'Occident un flot nouveau de ces bijoux⁸⁸ et inaugure une nouvelle ère de leur propagation. Les cathédrales et les églises de Bourges, de Lyon et de Troyes, parmi tant d'autres, reçoivent en ex-votos des camées et des intailles rapportés comme des trophées⁸⁹. C'est à la suite de la Quatrième Croisade que la *Numisma Caroli* a été donnée par Robert de Clari à Corbie⁹⁰, et qu'Henri d'Ulmen a apporté à Trèves, en 1207, le bois de la Sainte-Croix et plusieurs gemmes⁹¹. Le terme « camée », servant à désigner une pierre gravée, fait son apparition dans le vocabulaire occidental précisément à cette époque⁹².

Les productions de la glyptique s'entassent dans les trésors. L'inventaire du ^{xiii}^e siècle de la cathédrale de Mayence mentionne un énorme crucifix de bois *cuius venter plenus erat reliquiis et gemmis preciosissimis... discebatur autem nec Romanum Imperium meliores habere*⁹³. La châsse de Marbourg (c. 1249)⁹⁴ compte trente-quatre pierres antiques gravées. La « renaissance carolingienne » s'affirme et se développe en pleine époque gothique. Elle se retrouve dans l'emploi des gemmes comme sceaux⁹⁵, infiniment plus répandu qu'au ^{xii}^e siècle⁹⁶. On s'en servait surtout pour apposer le contre-scel, *contrasigillum secreti*, et les empreintes que l'on possède sont si nombreuses que les historiens de l'art antique en font sans cesse état dans leurs répertoires. L'usage en était courant : lorsque Charles V

se déplaçait, il emportait deux coffres et un petit coffret, remplis de pierres précieuses, de camées, d'intailles, montés en bagues dont il cachetait ses lettres⁹⁷. Toute l'industrie de luxe s'est emparée de ces pierreries, incrustant des gemmes, avec une profusion barbare, dans la vaisselle, les armes, les casques, et les reliures. Si l'on parcourt les catalogues des grands collectionneurs des xiv^e et xv^e siècles, on trouve à chaque instant des pièces chargées de « camayeux », avec des dieux et des chimères hellénistiques.

Les héros mythologiques ont été souvent confondus avec les personnages de l'Évangile et de la Bible : les Victoires ailées étaient des anges, Persée avec la tête de la Gorgone — Samson, un homme accompagné d'un aigle, sur une agate de Toul — saint Jean l'Évangéliste. Montfaucon⁹⁸ raconte qu'à Saint-Germain-des-Prés, les foules étaient attirées par un camée montrant Germanicus et Agrippine, pris, jusqu'au xvi^e siècle, pour la Vierge et saint Joseph : « A force de le baiser pendant des siècles, on a usé les cheveux courts à la romaine de l'un et une partie de la coiffure de l'autre ». Mais le succès des pierres antiques n'était pas dû à ces erreurs d'interprétation. Elles étaient recherchées surtout pour leur valeur surnaturelle : « Grande vertu est donnée ès herbes, très grande vertu est donnée ès pierres »⁹⁹.

Plusieurs croyances anciennes renaissent avec le culte de la glyptique. Albert le Grand, Vincent de Beauvais, saint Thomas d'Aquin ont célébré les gemmes gravées et leurs propriétés. Les *Lapidaires* sont innombrables¹⁰⁰. On y évoque l'autorité des philosophes, d'Aristote, de Plutarque et de Platon. Ptolémée passait pour avoir écrit un *Liber de impressionibus imaginum in gemmis*. Ces textes étaient aussi attribués aux mages de l'Orient, à Zoroastre ou aux héros bibliques, Adam, Énoch, David ou Salomon, le plus grand magicien de tous les temps. Les *Lapidaires* alexandrins, transmis par les Arabes et par les Juifs, se réfèrent généralement à des doctrines babyloniennes. Ainsi, le livre médico-magique du iv^e siècle, les *Cyranides*, dont on connaît plusieurs versions médiévales, serait rédigé d'après un manuscrit trouvé dans la chapelle en or dressée au sommet de la tour de Babylone.

C'est l'une des plus jolies légendes du moyen âge que celle des pierres, ces créatures vivantes, divisées en mâles et en femelles, en

sauvages et en domestiques. Les gemmes gravées, appelées souvent après 1300 « pierres d'Israël »¹⁰¹, ne sont pas une œuvre d'homme mais un miracle de la nature, *obras de natura*, selon le *Lapidaire* d'Alphonse le Sage¹⁰². *Est a natura non ab arte*, dit Albert le Grand d'un camée de la châsse des Rois Mages de Cologne¹⁰³. Chez les Romains, seul l'anneau de Pyrrhus, où l'on voyait les Muses et Apollon, et les agates arborescentes, étaient considérés comme naturels. Désormais, toute pierre antique apparaît comme un chef-d'œuvre mystérieux. Elle naît ainsi qu'un être animé et a des pouvoirs secrets :

En quelques pierres que tu trouveras entaillés jumeaux et balances, elles sont consacrées et occidentales ; elles guérissent de la mélancolie et rendent celui qui les porte gracieux et aimable....

Si en une pierre est moitié figure de femme et figure de poisson, comme la serayne, et tient en sa main ung mirouer, celle pierre mise en or, enclose en sa main a vertu de faire la personne invisible... (Jean de Mandeville)¹⁰⁴.

Charles V avait une pierre « qui guérit la goute en laquelle est entaillé ung roiy... »¹⁰⁵. Une puissance illimitée peut être conférée par ces joyaux :

Si tu trouves en une pierre entaillé ung home sur ung dragon et qui tiengne en sa main ung glaive, mes ceste pierre en ung anel de plomb et si tu la portes tous les esprits des ténèbres obeyront à toi et te révéleront les trésors....

Si tu trouves entaillé ung home qui ait visaige de lyon et pied d'aigle et dessous ses piedz ung dragon qui ait deux testes et s'il tiengne un baston en la destre main..., celui qui ceste pierre porte, tous esprits obeissent a luy... (Hugues Ragot)¹⁰⁶.

Parfois l'action est négative : ainsi, selon Jean de Mandeville, les pierres avec l'écrevisse et le scorpion rendent l'homme menteur. Dès le ^{xiii}e siècle, ces conceptions sont étroitement unies à la doctrine astrologique et tolérées par l'Église même. Alliée à la planète par la couleur et la matière, la gemme, et, avec elle, l'image qu'elle porte, retransmettent son rayonnement et sa puissance. Mais la figure gravée finit par devenir indépendante de son support et être seule à avoir une influence. Même les empreintes de cire possèdent, selon Camille Léonard¹⁰⁷, ses propriétés magiques. L'usage des pierres gravées comme contre-sceaux relève sans doute aussi, dans une certaine mesure, de ces superstitions.

La glyptique utilisée au moyen âge n'était pas toujours ancienne. On en a fait des contrefaçons en pâte de verre et même en pierres.

Dix-huit cristalliers sont mentionnés sur les registres de Paris en 1292¹⁰⁸. Babelon¹⁰⁹ a contesté l'authenticité de plusieurs sceaux gréco-romains : un quart seulement des collections médiévales serait réellement antique. La distinction des œuvres naturelles et des pierres ouvrées dont les vertus étaient malgré tout réduites, préoccupait les amateurs et les marchands.

Le monde gothique a non seulement connu les gemmes gréco-romaines, il en a recréé le mythe et il les a imitées. Pour les artistes et pour les imagiers, elles présentaient une source inépuisable et c'est sans doute par cette voie que les figures de grylles ont été introduites

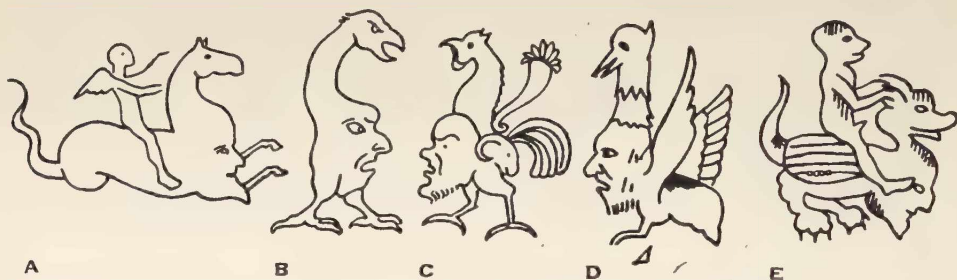


Fig. 12. — GRYLLES ANTIQUES ET GRYLLES GOTHIQUES : A et C. Grylles antiques. — B. Grylle d'un manuscrit de Cambrai, xiv^e siècle. — D. Grylle d'un livre imprimé à Rouen, xv^e siècle. — E. Grylle d'un livre imprimé à Lyon, xv^e siècle.

au moyen âge. Leurs reproductions semblent être particulièrement fréquentes dans les répertoires des pierres dont on se sert aux xiii^e et xiv^e siècles. Le recueil de Demay en décrit à lui seul dix-neuf¹¹⁰. C'est bien un grylle qui contre-scelle des lettres de l'évêque de Verdun en 1238, celles de l'abbé de Saint-Martin de Tournai en 1296, celles de Bernard et Nicolas, abbés du Mont-Saint-Éloy en 1315 et en 1326. Le contre-sceau de Denis, doyen de Sens (1317), combine une grue avec le tronc à double masque¹¹¹, celui de Raoul Aubry, joueur de Lille (1320)¹¹² — un faux-antique —, représente une tête humaine à jambes. Du bas d'une page jusqu'à la marge du manuscrit la distance ne compte pas. Or les bordures gothiques ont inspiré souvent les fantaisies exécutées ailleurs.

Mais les artistes ont reproduit aussi directement des pierres gréco-romaines¹¹³, et, parmi eux, l'un des plus illustres : Matthieu Paris, moine et historien, chef du scriptorium de Saint Albans d'où est

sortie une grande école au ^{xiii}^e siècle et tout un groupe d'*Apocalypses*. Dans l'inventaire des gemmes et des anneaux de l'abbaye, qu'il rédigea en 1258, figure un grand camée avec un empereur aux attributs d'Esculape¹¹⁴. C'était une pièce de grande valeur, auréolée de fables, très efficace pour l'accouchement ainsi que le précise le *pictor peroptimus* lui-même. Son dessin rend bien la qualité de la plastique ancienne. Et c'est la même exactitude que l'on retrouve dans plusieurs grylles gothiques reproduisant de vieilles intailles ou leurs empreintes¹¹⁵ (fig. 12).

IV

De même que Bès stéthocéphale voisinait avec les bêtes formées par des combinaisons de masques, les dieux auxquels les grylles antiques étaient apparentés les rejoignent aussi au moyen âge. Parfois ils les devancent.

Un descendant direct des dieux solaires et de la décapitation est reproduit dans le *Lapidaire* d'Alphonse le Sage¹¹⁶. Il est debout, le cou tranché et surmonté d'une étoile. Baubô gastrocéphale reparait dans la sculpture de Maestricht (fin du ^{xii}^e siècle)¹¹⁷, dans le décor des stalles¹¹⁸ et dans l'enluminure¹¹⁹. Les Blemmyes que l'on voyait déjà dans les *Bestiaires* romans et les *Traités des Merveilles de l'Orient*¹²⁰ sont de nouveau fréquents au ^{xiii}^e siècle et plus tard. On les retrouve dans la *Mappemonde de Pierre* (c. 1210), dans l'*Image du Monde* de Gautier de Metz (c. 1246), dans les récits de Marco Polo et de Jean de Mandeville, mais ces derniers relèvent, nous le verrons, d'une autre source. Alexandre les combat dans l'Inde. Des acéphales à face sur la poitrine se trouvent parmi les descendants monstrueux d'Adam, montrés par saint Augustin à ses disciples¹²¹. Les mêmes figures pénètrent dans la vie : dans certaines processions religieuses du ^{xv}^e siècle, l'Enfer était représenté par un moine noir, sans tête, le cou béant, jetant des flammes et de la fumée comme une cheminée¹²².

Les chroniques mentionnent souvent des naissances d'acéphales. A Wittenberg en 1503 et à Leyde en 1514, le 13 octobre, ont vu le jour des enfants sans tête, avec les yeux, le nez, la bouche sur la poitrine. Cent ans plus tard, en 1604, Othello, dans Shakespeare,

parle encore des «hommes qui ont la tête au-dessous des épaules» (acte I, scène III), qu'il aurait rencontrés en parcourant le monde.

Les personnages à faces sur différentes parties d'un corps pourvu d'une tête normale sont plus nombreux encore. Ils se propagent d'abord en Angleterre et sous la forme de diables¹²³. La copie d'Eadwine du *Psautier* d'Utrecht (deuxième moitié du XII^e siècle) n'en montre pas encore, mais les démons gastrocéphales se trouvent dans la dernière reproduction du manuscrit carolingien, exécutée probablement à Canterbury au début du XIII^e siècle¹²⁴. Ils apparaissent aussi



Fig. 13. — GÉNIES ANTIQUES ET DÉMONS GOTHIQUES : A. Personnage gastrocéphale sur un sceau antique. — B. Démon du XV^e siècle. — C. Génie antique à tête sur l'arrière-train. — D. Démon du Parement de Narbonne, 1373-1378.

dans le *Psautier* ayant appartenu à Geoffroy Plantagenet, archevêque d'York (1191-1212)¹²⁵ ou à l'un de ses amis, puis à la reine Blanche de Castille. Selon la tradition, c'est dans ce livre que saint Louis aurait appris à lire. Les mêmes démons sont reproduits par William de Brailes (c. 1240)¹²⁶ et dans l'*Apocalypse* du Trinity College (1230-1250)¹²⁷. On les voit ensuite en France, sculptés à Chartres (c. 1250, voussure du portail sud) et à Bourges (c. 1270, *Jugement Dernier*). Ils sont nombreux dans les *Enfers* de la fin du moyen âge. Pour Mâle¹²⁸, l'apparition des têtes sur le ventre signifierait le déplacement du siège de leur intelligence, mise au service des plus bas appétits : « Façon ingénieuse de faire comprendre que l'ange déchu est tombé au niveau de la bête ». Mais les visages se posent aussi sur l'arrière-train¹²⁹ et sur les cuisses¹³⁰ (fig. 13). P. de Lancre décrira encore en 1612 ces monstruosité dans son *Tableau de l'inconstance des mauvais*

anges et des démons : « Il a [le diable] une grande queue au derrière et une forme de visage au dessous, duquel visage il ne profère aucune parole... ». Marie d'Aspilcuete, habitante de Hendaye, âgée de dix-neuf ans, dépose dans son procès que ce visage de derrière, au-dessous d'une grande queue, est fait comme le museau d'un bouc. Nous ne pouvons pas ne pas penser à certains grylles à tête de bélier placée au même endroit.

Ces monstres continuent à se répandre jusqu'au xvi^e siècle¹³¹. Le



Fig. 14. — MONSTRES A TÊTES DÉPLACÉES : A. Le monstre de Mélanchthon symbolisant la Papauté. — B. Ange du bénitier de Vernon, xv^e siècle.

Papstesel, une créature hideuse rejetée par le Tibre en 1495, décrite par Mélanchthon, possède sur l'arrière-train une gueule symbolisant la fin de la Papauté¹³². Parfois, ce sont des anges : à Vernon, au-dessus du bénitier, l'enfant ailé a un visage lunaire sur la poitrine (fig. 14) ; sur une gravure d'Altobello (fin du xv^e siècle)¹³³, son torse est revêtu d'un masque humain comme d'une cuirasse.

Les génies multicéphales qui, de leur côté, ont défini certains systèmes des grylles gréco-romains, reparaissent aussi sous des aspects

divers : des singes, des personnages grotesques à double face soufflant dans deux trompettes à la fois¹³⁴. La fresque de Gurk, en Carinthie (xiii^e siècle), montre trois masques tournants, les barbes des uns étant les cheveux des autres¹³⁵, identiques à des cachets romains¹³⁶ (fig. 15). Ils représentent les vents dans les tableaux cosmographiques du *Liber Scivias* de Wiesbaden¹³⁷. Des miséricordes de stalles sont faites avec des visages triples ou quadruples¹³⁸, comme sur des sceaux antiques utilisés au xiii^e et au xiv^e siècle¹³⁹, mais la figure est répandue d'abord par les calendriers, avec Janus-Janvier bifrons.

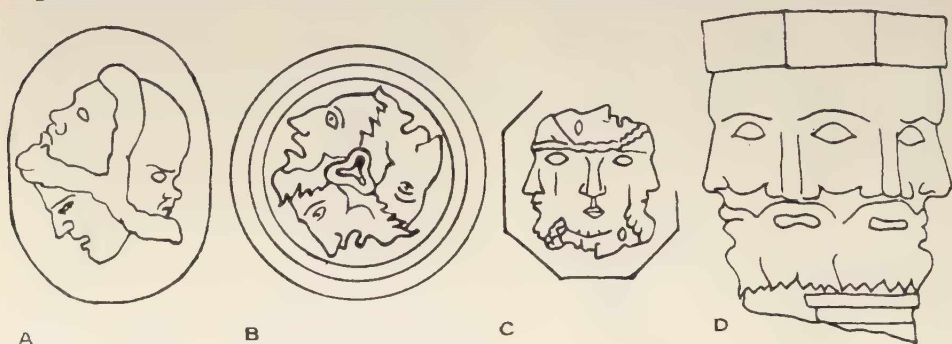


Fig. 15. — GRYLLES MULTICÉPHALES : A. Triple grylle antique. — B. Fresque de Gurk (Carinthie), xiii^e siècle. — C. Intaille antique au petit sceau de Thibaud, roi de Navarre, 1245. — D. Miséricorde des stalles de Zurich, deuxième quart du xiv^e siècle.

A Aoste¹⁴⁰, sur le pavement de mosaïque, Janvier à double face se rattache directement aux traditions romaines. Déjà chez Isidore de Séville, il en existe une description : *Bifrons idem Janus pingitur ut introitus anni et existus demonstratur*. La même composition, avec le dieu debout entre deux tours d'où sortent et rentrent les années, se retrouve à Saint-Denis, à Mimizan¹⁴¹ et dans de nombreux manuscrits¹⁴². Janus y est encore gardien des portes. Mais à Amiens, Janvier s'assied devant une table bien garnie : le dieu bifrons préside aux festins d'hiver. L'image est adoptée par les calendriers gothiques¹⁴³. L'un de ses visages est d'un vieillard barbu, l'autre d'un jeune homme imberbe : le Passé et le Futur. Le dieu des portes, Janus, devient Kronos. Au Passé et au Futur s'adjoint souvent une troisième face, le Présent¹⁴⁴. Sur un manuscrit français, cette figure surmonte une Roue de la Vie qui tourne dans le temps¹⁴⁵.

Prenant une acception plus générale, Janvier à deux ou trois fronts quitte le calendrier qui en a largement vulgarisé l'image et entre dans un cycle de changements. Le dieu à plusieurs faces devient l'Ancienne Alliance et la Loi rituelle de Moïse¹⁴⁶, la double effigie — d'une courtisane et d'un cadavre —, représentant l'union sinistre de la Volupté et de la Mort¹⁴⁷, la *Rebis*, mi-femme, mi-homme, le mystère alchimique de la polarité des matières primitives. Cette dernière figuration rejoint parfois un grylle proprement dit, en se dressant sur un oiseau à double tête et quatre faces humaines¹⁴⁸. Le casque de la Philosophie du *Hortus Deliciarum*¹⁴⁹ est composé d'un triple masque — Éthique, Logique, Physique. A Rouen, dans le décor de la fontaine de l'Hôtel des Évêques de Lisieux¹⁵⁰, ce triple casque — Logique, Physique, Métaphysique — devient sa propre triple tête.

Les Vices et les Vertus s'incarnent aussi dans les mêmes dieux. Dans le *Verger de Soulas*¹⁵¹, Janus, avec sa double bouche, symbolise la Gloutonnerie, alors qu'en Italie et dans les monuments qui s'y rattachent, il est souvent la Prudence, faite de Prévoyance et d'Expérience ou de *Memoria*, *Intelligentia* et *Praevidentia* — Passé, Présent et Avenir¹⁵². La Justice prend parfois aussi, naturellement, sa forme¹⁵³.

Ainsi identifiés, Sagesse et Temps revêtent le même aspect. Titien en fera un grylle hexacéphale, en combinant la triple tête de la Prudence avec le *Signum triciput* où le Passé devient, selon Macrobe, le loup emportant les souvenirs, le Présent — le lion, soudain et violent, le Futur dont l'espoir nous flatte — le chien câlin¹⁵⁴. C'est un essaim de gueules et de visages enchevêtrés.

Les Trinités — chrétienne et satanique — s'incarnent aussi dans les génies païens. La métamorphose est importante à deux points de vue : d'une part, elle nous révèle la force d'une obsession, et, d'autre part, la confusion semble se produire directement dans la glyptique. Le sceau de l'archevêque d'York, Roger (1154), avait un monstre tricéphale, avec pour inscription : *Caput nostrum trinitas est*, celui de Henri de Lancaster, comte de Derby, sur la charte à Thomas Wake, la tête d'un dieu trifrons présenté comme *Trinitatis imago*¹⁵⁵. La triple face de la Trinité se retrouve dans des illustrations du XIII^e siècle (*Bible moralisée*, c. 1226). On la voit ensuite aux XV^e et XVI^e siècles¹⁵⁶, sur les clefs de voûtes et dans les livres imprimés, sur un vitrail de Nuremberg d'après une esquisse de Dürer. Dieu le Père lui-même,

créant le monde, est parfois à triple face. Sur un relief de Sedgford, l'Enfant Jésus porté par saint Christophe, apparaît aussi comme une divinité antique. Ces images ne seront proscrites par Urbain VIII qu'en 1628.

S'il était possible de représenter la Trinité comme un génie trifrons, la puissance ennemie s'y prêtait mieux encore. Dressé en face des symboles trinitaires chrétiens, Satan, dont la triplicité est mentionnée déjà par Origène, reflète leurs trois visages comme dans un miroir déformant. Sur un dessin anglais du ^{xiv^e} siècle¹⁵⁷, la tête triplée surgit sur Isaac de Norwich qui fut le chef d'une bande de diables. Cependant cette marque de puissance supérieure est généralement réservée à Lucifer. Didron signale plusieurs figurations dont l'une existait sur le tympan de Saint-Basile d'Étampes¹⁵⁸. L'*Enfer* du Campo Santo de Pise est dominé par ce démon comme l'est aussi l'*Enfer* de Dante :

Oh quanto parve a me gran maraviglia,
quando vidi tre facce alla sua testa !
L'una dinanzi, e quella era vermiglia ;

l'altre eran due, che s'aggiugnieno a questa
sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
e sé giugniano al luogo della cresta ;

e la destra pareva tra bianca e gialla,
la sinistra a vedere era tal, quali
vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
.

Da ogni bocca dirompea co' denti
un peccatore, a guisa di maciulla,
sì che tre ne faceva così dolenti.

(*Enfer*, Chant xxxiv, 37-45 et 55-57)¹⁵⁹.

La face vermeille incarne la Haine, la blême — l'Impuissance, la noire d'Éthiopien — l'Ignorance. Chacune des trois bouches dévore un traître, Judas, Brutus, Cassius. On reconnaît le repas de Janus et de la Gloutonnerie à l'appétit multiplié, mais sous une forme diabolique.

Dans la *Bible moralisée*, exécutée vers 1226 et dans ses répliques postérieures¹⁶⁰, Satan au triple masque, ceint d'une couronne unique,

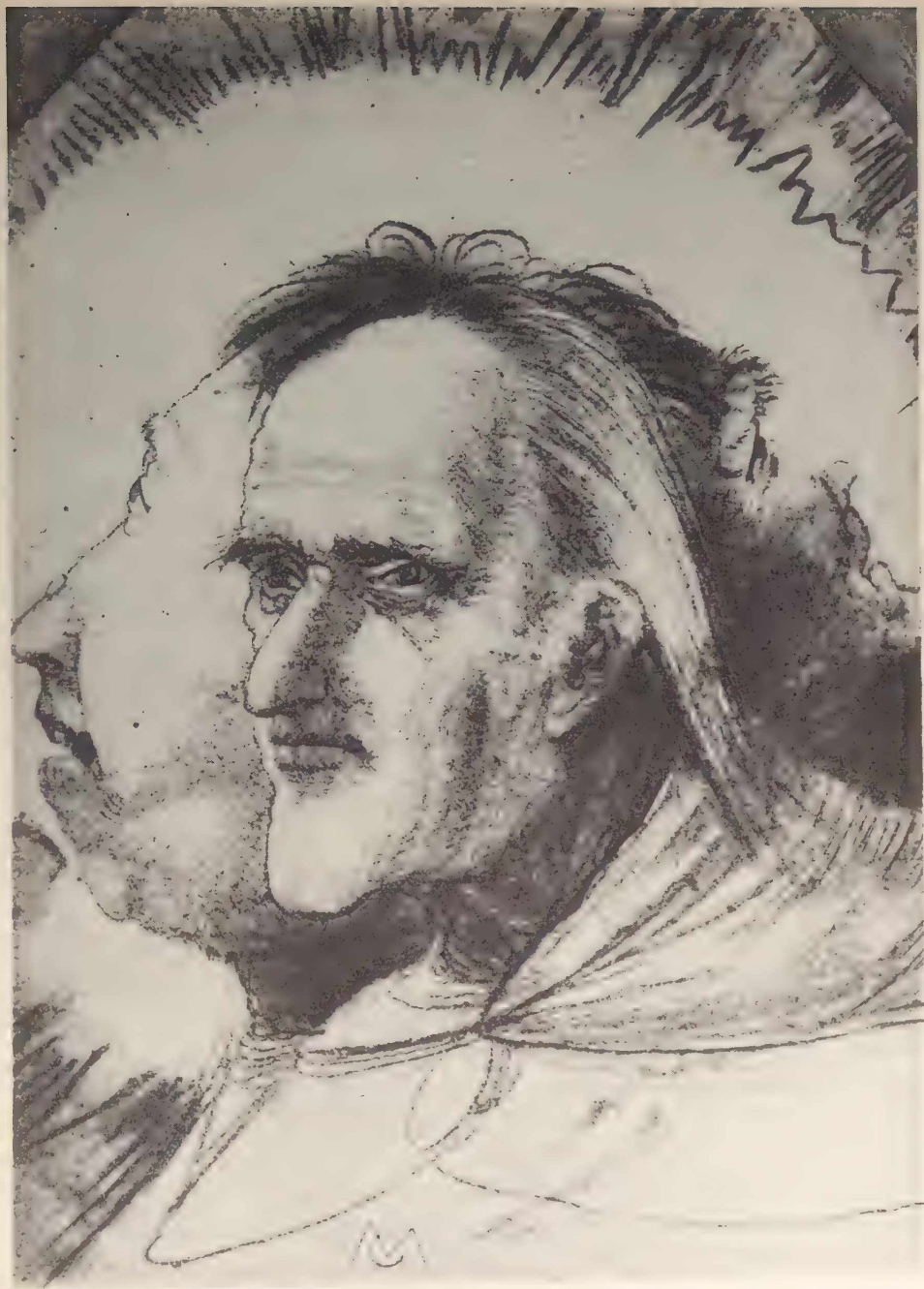


Fig. 16. — L'ANTI-TRINITÉ : Dessin de Matthias Grünewald, c. 1523-1524.
Berlin, Kupferstichkabinett.

s'identifie souvent à l'Antéchrist. On le retrouve dans le dessin de Grünewald (c. 1523-1524), montrant trois têtes, aux traits grossiers et grimaçants, monstrueusement soudées sur le même corps, avec un nimbe commun (fig. 16). Edgar Wind a cru y reconnaître les trois maris de sainte Anne¹⁶¹, mais Schönberger¹⁶², qui les a rapprochées des figurations de la première moitié du XIII^e siècle, y voit une Antitritinité protestante.

Les Enfers sous forme animale montrent, à leur tour, ces multiplications. La gueule de Léviathan, broyant la foule des réprouvés, se double et se triple comme dans la glyptique.

Dans les premières *Apocalypses* anglo-normandes¹⁶³, le gouffre infernal est un gorgonéion doublé, le même que sur un scarabée de Tharros¹⁶⁴, avec deux faces unies symétriquement de part et d'autre de la bouche. Seules différences : la gueule s'étire — c'est un étang de feu où brûle le soufre — et les masques de chaque côté sont animés d'une vie plus forte. Le tout compose un monstre inédit pareil à un mollusque (fig. 17). Le fait que cette image soit établie dans une série de manuscrits se rattachant à saint Albans dont le scriptorium a été administré par Matthieu Paris qui a, nous l'avons vu, dressé un inventaire des pierres antiques, est en soi révélateur.

Dans les *Apocalypses* de la deuxième famille Delisle-Meyer (le groupe de Canterbury)¹⁶⁵, le mollusque se charge d'un troisième masque. L'Enfer est un triangle satanique avec les têtes hideuses fixées sur les pointes et réunies par des chairs flasques formant la poche d'un gigantesque abcès. La gueule surajoutée possède elle-même de nombreuses faces, groupées des deux côtés du front, combinaison connue aussi des pierres antiques¹⁶⁶, et c'est encore un triple visage qui apparaît dans cette tumeur comme un second rappel de l'Antitritinité. L'*Apocalypse* xylographiée¹⁶⁷, qui se rattache au premier groupe, revient vers le gorgonéion double. Sur les médailles de bronze répandues parmi les Protestants de 1537 à 1547, en Allemagne, en France, en Angleterre, les têtes de cardinaux sont jointes de la même façon aux têtes de fous et de satyres, mais cette combinaison relève directement des effigies doublées, frappées sur des monnaies antiques¹⁶⁸.

Les casques, où le visage de l'homme qui s'en revêt devient le tronc d'une créature stéthocéphale, se restituent aussi au moyen âge, mais procédant directement de l'imagerie. Le plus ancien cimier

zoomorphique connu est relevé sur un cachet daté de 1224¹⁶⁹. Fixée au-dessus d'un timbre plat, la tête de paon apparaît encore en hors-d'œuvre. La bête, soudée au heaume comme à son propre corps,

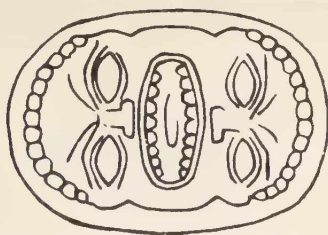


Fig. 17. — GORGONÉION DOUBLE : *Apocalypse* anglo-normande, début du XIII^e siècle et scarabée de Tharros, IV^e siècle av. J.-C.

se constitue seulement dans la deuxième moitié, vers la fin du XIII^e siècle, longtemps après la diffusion de ces combinaisons sous forme d'un être fantastique. Même les dessins des casques proprement dits semblent s'esquisser d'abord dans des figurations de monstres. Un cimier en cou d'oiseau peut être signalé sur l'archivolte romane

d'Aulnay, dressé au-dessus d'une créature hybride comme sur l'Athéna Polias, en s'inspirant sans doute d'un thème antique. La Philosophie du *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg (fin du ^{xii}^e siècle — c. 1205) est couronnée aussi, comme nous l'avons déjà noté, de

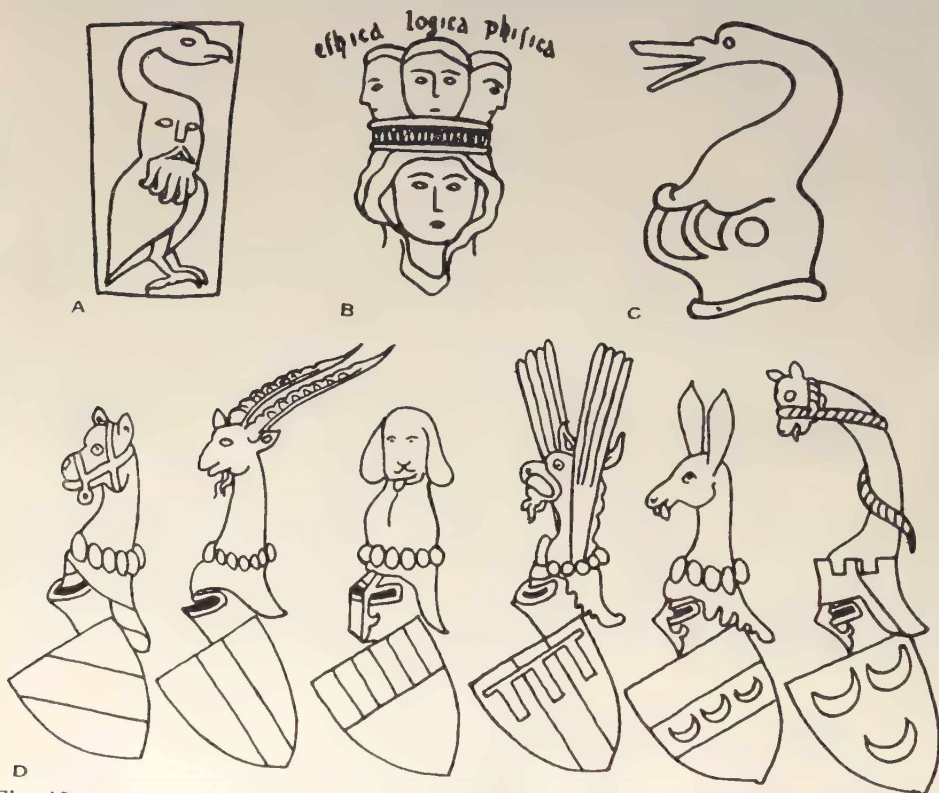
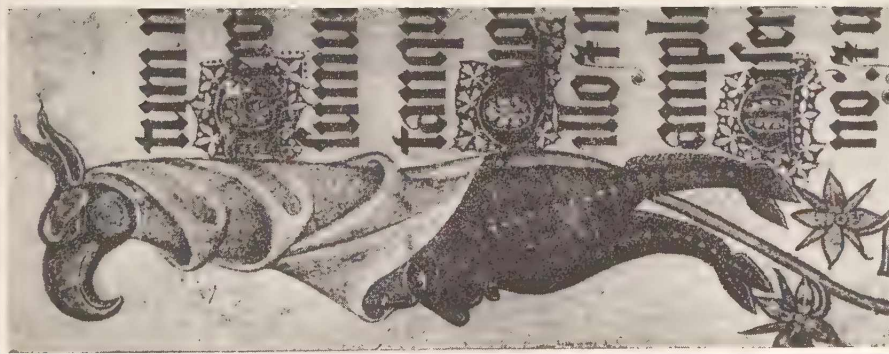


Fig. 18. — CIMIERS ZOOMORPHIQUES : A. Figure romane de l'archivolte d'Aulnay (Charente-Maritime). — B. Casque de la Philosophie, *Hortus Deliciarum*, fin du ^{xii}^e siècle-1205. — C. Casque du ^{xv}^e siècle. — D. Armorial écossais de Claes Heynen, ^{xiv}^e siècle.

têtes allégoriques. Dans l'*Apocalypse* de Toulouse, avec l'Enfer à pattes (fig. 3), se trouve un casque monstrueux : la Mort elle-même, sur le cheval pâle, porte sur la tête un vrai cimier vivant, avec une gueule montée sur un long cou et vomissant des flammes. L'armure, de son côté, attaque l'ennemi.

Les armuriers qui cherchent à transformer les hommes, en leur donnant des proportions et une stature surnaturelles, en en faisant



A



B



C

Fig. 19. — GRYLLE ET PERSONNAGES MONSTREUX : A. Grylle du *Psautier Louterell*, c. 1340.
B. Figure d'un chevalier, fresque de Königsberg, c. 1390. — C. L'Homme Parfait, dessin allemand, xv^e siècle.

des bêtes d'acier et des robots, reprennent les mêmes systèmes tératomorphes, mais dans la vie. Tout le bestiaire du moyen âge défile sur les cimiers¹⁷⁰. Aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, leurs formes deviennent de plus en plus complexes, de plus en plus démesurées. Des sirènes, des aigles bicéphales, des dragons, des lions, des chiens, des quadrupèdes ailés et des licornes se dressent, se cabrent, sur les timbres (fig. 18). On y voit des masques, des bustes entiers de personnages, des cous de chevaux, comme chez les Éthiopiens d'Asie. Dans la plupart des cas, les corps sont ajustés de manière que le visage du chevalier se trouve sur leur poitrail ou sur leur ventre.

Certains guerriers s'habillent comme des génies à faces et à vertus multiples. D'autres songent, en se coiffant d'animaux, à quelque cavalier de l'Apocalypse. Dans les parades et les combats, des grylles vivants surgissent de tous côtés. Sur une fresque de Königsberg (c. 1390)¹⁷¹, la silhouette d'un chevalier portant un gigantesque cimier en cou de coq est presque identique à celle d'une de ces bêtes ornithomorphes du décor marginal (fig. 19). L'allégorie allemande de l'homme parfait, *der gute Mensch*, au cou monstrueux (dont la sinuosité lui donne le temps de réfléchir avant que la pensée ne sorte)¹⁷², fixé au-dessus d'une tête de lion symbolisant le cœur, tient également à la fois de ces armures et du bestiaire antiquisant. Mais rien n'égale en étrangeté les casques rangés dans un vestiaire, tels qu'on les voit dans le *Livre des Tournois* du roi René d'Anjou (c. 1450-1460)¹⁷³ et sur un dessin du *Wappencodex* de Grünberg (1483)¹⁷⁴. C'est toute une ménagerie se débattant et s'agitant comme dans des cages (fig. 20).

Toutes les combinaisons anciennes sont tour à tour restituées : le grylle revit avec les acéphales, les dieux à plusieurs faces, les heaumes à formes animales qui ont été associés à sa naissance et à son développement. Le cycle recommence dans des milieux nouveaux et s'enrichit, en reprenant ses éléments dans leur ensemble, mais leur introduction n'est pas simultanée.

Seuls, toutefois, les Blemmyes, empruntés directement à Pline ou à quelque autre texte antique, et les génies mythologiques à têtes multiples se répandent avant le ^{xiii}^e siècle. Le grylle proprement dit les suit, en inspirant plus tard le déguisement des chevaliers.

Un trait ressort de cette évolution. C'est à un monde roman,



Fig. 20. — CASQUES EN FORME DE GRYLLE : Konrad Grünberg, *Wappencodex*, 1483.

avide de toutes les fantaisies, et non à l'art gothique où ils abondent précisément, que ces prodiges semblaient prédestinés. Quelle est la cause de leur attardement ? Pas l'ignorance des sources, car les trésors des abbayes et des rois étaient toujours fournis en gemmes. Leur afflux massif après la Quatrième Croisade, le renouveau du culte des pierres gravées, la renaissance de la magie, expliquent l'ampleur de leur action et non sa date. Toutes les figures étaient à la portée des imagiers auparavant. S'ils n'en ont pas tiré parti, c'est que leurs formes n'étaient pas prêtes à les recevoir. Sans doute pour que ces créatures microscopiques, gravées délicatement, puissent être intégrées et reproduites en masse dans les compositions du moyen âge, a-t-il fallu d'abord un fléchissement du style monumental et une recherche de préciosité, associés souvent à un réveil carolingien. Les plus anciennes figurations du grylle ne se trouvent-elles pas sur les émaux d'une châsse et sur un stuc, restituant avec éclat les traditions antiquisantes de l'Empire. Leur grande époque est celle où l'art confine à l'orfèvrerie.

V

Deux éléments caractérisent le dernier stade du grylle gothique : une dislocation, une vie plus impétueuse encore et plus intense. L'être composite se décompose souvent dans les initiales et les vignettes des *xv^e* et *xvi^e* siècles. Les têtes, les faces et les cimiers se détachent les uns des autres. Les masques d'un visage double sont séparés par le jambage ou par la courbe d'une lettre. La tête de l'animal n'est plus soudée derrière la tête humaine mais simplement juxtaposée. Le cou d'oiseau sortant du crâne est parfois comme arraché. Toutes les parties restent à leur place mais sans former un organisme¹⁷⁵. La bête est démontée dans le décor des livres. Mais cette évolution est secondaire. Un réalisme brutal et débordant la marque généralement au cours de cette période. Jamais le monstre n'a été aussi exact dans les détails, aussi incroyable dans l'ensemble que chez Jérôme Bosch.

Les grylles y sont légion et sous toutes leurs formes : le grylle-oiseau, le grylle-insecte avec une face humaine sur le thorax, comme



A



B



C



D



E

Fig. 21. — GRYLLES DE JÉRÔME BOSCH : A. Dessin de Berlin. — B. Retable des Ermites, Venise. — C et D. Dessins d'Oxford. — E. Grylle antique.

certaines mouches des gemmes antiques¹⁷⁶, des visages doubles¹⁷⁷, des personnages avec un nez sur le dos¹⁷⁸, des acéphales, des têtes à jambes — ces dernières particulièrement nombreuses (fig. 24). Ce ne sont plus de nobles masques gréco-romains, ni les figures grotesques des drôleries marginales, mais des portraits.

Des têtes bouffies, au menton lourd, aux yeux inexpressifs, des têtes osseuses, crispées par l'angoisse, des têtes souriantes de bons vivants et de farceurs, circulent en liberté, ajustées directement aux pattes¹⁷⁹. Leur naturel est plus déconcertant encore que si c'étaient des faces monstrueuses. Dans le *Retable des Ermites*¹⁸⁰, sur le volet de gauche au premier plan, une tête de femme, bottée, jette un regard sévère et presque pathétique. Elle est cernée, selon la mode du temps, par un voile blanc, mais, au-dessus, se dresse un hibou dans son nid, tel un cimier ornithomorphe.

Les casques deviennent souvent, chez Bosch, des êtres animés et tout à fait indépendants. Dans un croquis d'Oxford, un heaume sautille comme une grenouille, un autre vole, porté par son cimier ailé. Ils sont pareils aux monstres de Grünberg, échappés de leur vestiaire.

Dans le *Jugement Dernier* de Vienne, qui n'est peut-être qu'une réplique mais que Lucas Cranach a également copié lors de son séjour aux Pays-Bas¹⁸¹, ces créatures surgissent partout : à gauche, sur le toit de la maison, une tête barbue à pattes est coiffée d'une mitre byzantine, plus bas, une tête humaine casquée chevauche un oiseau fantastique ; une autre tête, aux pieds énormes, s'avance derrière un groupe de monstres ; entre les deux, un acéphale brandit une arme ; plus loin, la tête à jambes est dans un œuf. Du dernier acte de l'histoire du monde, le grylle est l'un des principaux acteurs.

Dans la *Tentation* de Lisbonne¹⁸², il a aussi une large place. Sur le volet droit, une figure de Baubô est assise par terre, un poignard dans le ventre. Sur le panneau central, un grylle s'agite dans un canot. A gauche, la gueule d'un unicorn circule sur une croupe d'âne. Mais c'est au centre du tableau que se situe la scène la plus énigmatique : une tête à jambes, drapée d'un turban sombre, s'assied avec désinvolture en face de l'ermite. Saint Antoine l'aperçoit et se détourne. Tout est à sa place dans ce profil aux traits épais mais réguliers. Les jambes musclées, chaussées de bottes sur un maillot

collant sont d'un extraordinaire réalisme. C'est ce normal dans l'impossible qui paraît, seul, épouvanter le saint au milieu du déchaînement des diables. La tête le dévisage. Un dialogue semble s'engager. Toute la vision se déploie autour de cette conversation muette du grylle et du moine. Il a été question de voir dans cette figure un auto-portrait de Bosch¹⁸³. Par l'attitude, l'anatomie, les traits, elle



Fig. 22. — TÊTE A JAMBES : Grylle de Jérôme Bosch (Tentation de Lisbonne) et sceau de Raoul Aubry, joueur à Lille, un faux antique, 1320.

est très proche du monstre gravé sur le faux cachet antique de Raoul Aubry, joueur de Lille, vers 1320 (fig. 22).

Toute la peinture de diableries reprend et multiplie ces êtres fantastiques. On les retrouve dans les tableaux plus ou moins associés à l'art du maître de Bois-le-Duc, chez Jean Mandyn, Henri met de Blès, Pieter Huys, Brueghel et chez de nombreux peintres secondaires. Les protagonistes d'une *Tentation* de Berlin sont, une fois de plus, une tête de bête à pattes, une tête humaine sur des grands pieds, un grylle dans un œuf, coiffé d'un bras armé. Dans un *Enfer* de Vienne¹⁸⁴,

le Léviathan n'est pas une gueule à pattes mais un stéthocéphale entier avec, sur le ventre, un gouffre qu'il étire encore avec ses mains. Brueghel donne pour complices à Hermogène, le charlatan qui défia saint Jacques, un acrobate à face sur la poitrine, mais retournée, les yeux en bas, une tête à quatre pattes, une tête bifrons à deux bras portant un long bonnet de nuit et une tête d'âne à jambes. Le grylle figure aussi dans les allégories de la Patience, de la Colère, de l'Avarice et de la Luxure. Dans la *Gourmandise*, son cimier est fait d'une tasse et d'une cuiller¹⁸⁵. Les génies gréco-romains reparaissent, de plus en plus vivaces, de plus en plus absurdes, tout en continuant une série médiévale.

Cette éclosion des thèmes antiques dans les dernières années du xve et au xvi^e siècle est tellement forte qu'il est permis de se demander si elle n'est pas maintenant en relation directe avec la Renaissance. Les *Comentarios de la Pintura* de Don Felipe de Guevara (c. 1560)¹⁸⁶, fils de Don Diego, intendant des tapisseries de Marguerite d'Autriche, qui aurait pu connaître Bosch (la Régente des Pays-Bas possédait de lui une *Tentation*), projettent un jour inattendu sur cette question.

J'ai trouvé, dit-il, il y a peu de temps, un autre genre de peinture qu'on appelait *grillo*. Ce nom lui fut donné par Antiphilos qui peignit un homme qu'il nomma *grillo* en manière de plaisanterie. Depuis lors ce genre de peinture fut nommé *grillo*. Antiphilos naquit en Égypte et apprit de Ctésidène ce genre de peinture qui me parut semblable à celle que notre époque loue tellement chez Bosch ou Bosco, comme nous disons, qui était toujours étrange en ce qu'il peignait des personnages drôles et des positions rares....

Ainsi le mot « grylle » est prononcé et employé dans son acception moderne par un collectionneur de Bosch, presque son contemporain. Il est possible qu'à cette époque le terme ait eu un sens plus général et que le rapprochement avec le texte de Pline ne soit dû qu'à un hasard d'érudition. Cependant, parmi les créatures se rattachant au monde gréco-romain, les êtres composites à têtes multipliées et déplacées s'accumulent tout spécialement dans ses tableaux. Et, d'autre part, dans le *Traité des gemmes antiques* du chanoine Macarius († 1614)¹⁸⁷, le nom de grylle est réservé exclusivement aux monstres combinés avec des masques pourvus de pattes et d'un cimier de cheval. Ils y figurent, comme chez les peintres de l'Enfer,

dans une catégorie démoniaque, « troupeaux abominables et impurs de diables ». Même si, au début, le terme a pu garder une acception plus large et plus conforme à Pline, il ne tarde pas à être limité à un bestiaire particulier. Rien n'est plus révélateur que cette introduction du nom de grylle, au siècle de sa dernière floraison. Propagés d'abord sans connaissance exacte des sources, comme une antiquité et comme un exotisme imprécis, les grylles revivent à un moment donné comme une « manière hellénistique » identifiée. Dans les écoles du Nord, la Renaissance est très précoce, tout au moins pour certains thèmes. Elle prend d'abord une forme monstrueuse et sort directement du moyen âge.

NOTES DU CHAPITRE PREMIER

1. Pour les survivances antiques au moyen âge en général, voir F. Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, Weimar, 1847-1855 ; A. Springer, *Nachleben der Antike im Mittelalter*, Bonn, 1886 ; F. von Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn, 1922 ; H. Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis, ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Studien der Bibliothek Warburg, IV, Leipzig, 1926 ; J. Nordström, *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 1933. Pour les apports antiques dans l'imagerie du moyen âge, voir F. Saxl et E. Panofsky, *Classical mythology in medieval art*, Metropolitan Museum Studies, IV, 2, New York, 1933 ; J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937. Voir aussi J. Sezec, *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, Londres, 1939.
2. Pour l'influence antique dans la sculpture romane, voir surtout M. Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937 et J. Adhémar, *op. cit.*
3. Voir E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin, 1930, p. 18 et s. ; F. Saxl et E. Panofsky, *op. cit.*
4. J. Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939, chap. iv, *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen âge*.
5. L'apport antique dans la figuration des mois a été étudié par J. C. Webster, *The Labors of the Months in antique and medieval art to the end of the XIIth century*, Princeton, 1938.
6. W. Schmitz, *Die bemalten Holzdecken im Museum zu Metz*, Zeitschrift für christliche Kunst, 1897.
7. L. de Vesly, *La céramique ornementale en Haute-Normandie pendant le moyen âge et la Renaissance*, Rouen, 1913, pl. xv.
8. F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, I, *Misericordes*, Londres, 1910, fig. p. 109.
9. *Ibid.*, fig. p. 68.
10. M. R. James, *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1893, fragment n° 4, pl. xviii.
11. E. Millar, *Les principaux manuscrits à peintures du Lambeth Palace à Londres*, dans le *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1924, ms. 233, pl. xxxvii.
12. E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1928, pl. 52.
13. Par exemple Oxford, Douce 180, 1270, E. Millar, *La miniature anglaise*, II, pl. 93 ; Toulouse, ms. 815, 1286-1314, f° 9^v, A. Auriol, *L'Apocalypse du couvent des Augustins à la Bibliothèque de Toulouse*, Les Trésors des Bibliothèques de France, II, Paris, 1929 ; Dresde, ms. 50 et 117, xiv^e siècle, R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresde, 1906, fig. 89 et 91.
14. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrh.*, Strasbourg, 1897, fig. 109, pl. xlvii, ms. de Wolfenbüttel, après 1235.

15. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, 3^e série, pl. iv, portail gauche, côté gauche.
16. *The New Palaeographical Society*, Londres, 1903, part. I, pl. 16, Douai, ms. 171, et S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, Londres, 1907, pl. xviii.
17. E. Millar, *La miniature anglaise*, II, pl. 57.
18. A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, pl. 11. Voir aussi un livre espagnol de 1508, *The British Museum Quarterly*, V, n° 3, 1936, pl. xxxi.
19. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques de France*, Paris, 1937, pl. cxvii, cxviii, *Pontifical romain du xv^e siècle*, Bibl. mun. de Lyon, ms. 5144.
20. O. Jennings, *Early woodcut initials*, Londres, 1908, fig. p. 209, 229, 230, 250.
21. M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, X, Munich, 1924, pl. 33.
22. G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, Londres, 1912, pl. 198.
23. Psautier d'Ormesby, O. Saunders, *English Illumination*, II, Panthéon, 1928, fig. 109.
24. G. Warner, *Illuminated manuscripts of Dyson Perrins*, Oxford, 1920, pl. cxv, ms. suisse, c. 1312.
25. G. Warner, *Queen Mary's Psalter*, pl. 175, 176, 178 ; *The New Palaeographical Society*, série II, part. III, pl. 71, ms. parisien, début du xv^e siècle ; H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, pl. 69, *Beau Bréviaire* de Charles V, av. 1380.
26. Psautier Tenison, J. Herbert, *Illuminated manuscripts*, Londres, 1911, pl. xxiv ; Psautier de Robert de Lisle, 1339, E. Maunde Thompson, *English illuminated manuscripts*, Londres, 1895, pl. 17 ; Brunet Latin, 1330, H. Yates Thompson, *Illustrations of one hundred manuscripts*, VII, Londres, 1918, pl. lxix ; ms. 22 de Gand, L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Paris, 1907, fig. 85 et 121 ; *Heures* de Louise de Savoie, xv^e siècle, Abbé V. Leroquais, *Les Livres d'Heures de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1917, pl. lx et lxii ; Boccace de Munich, xv^e siècle, L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des Bibliothèques d'Allemagne*, Genève, 1932, pl. ix.
27. O. Jennings, *op. cit.*, fig. p. 230.
28. *Bible* de William de Devon, 1251-1274, E. Millar, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris, 1926, pl. 77 ; poésie de Robert de Blois, fin du xiii^e siècle, Arsenal, 5201, H. Martin, *La miniature française*, pl. 24 ; stalles de Vendôme, stalles de Chichester, c. 1330, F. Bond, *op. cit.*, fig. p. 12 ; stalles et portail des Libraires de Rouen, J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, pl. xlvi.
29. P. Clemen, *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Dusseldorf, 1916, p. 524, fig. 372.
30. R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik*, Munich, 1931, pl. I, fig. 153.
31. E. Babelon, *La gravure en pierre fine*, Paris, 1894, fig. 135 ; E. Gebhart, *Gemmen und Kameen*, Berlin, 1925, fig. 140.
32. A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, nos 8536, 8538 ; J. Macarius, *Abraxes seu Apistopistus, quae est antiquaria de Gemmis Basilidianis disquisitio*, Anvers, 1657, p. 37 ; S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris, 1895, pl. 26, fig. 50-11.
33. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n° 8536.
34. *Ibid.*, nos 3341, 3344, 8532 ; C. W. King, *Antique gems and rings*, Londres, 1872, pl. lvi, 4 et 5 ; L. Augustino, *Gemmae et sculpturae antiquae*, Francfort, 1694, n° 203.
35. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n° 8533.
36. *Pierres gravées du Cabinet de M. Grivaud de la Vincelle*, dessins originaux du Cabinet des Médailles de la B. N., E 86, n° 148, intaille du Cabinet des Médailles provenant de la collection Luynes, 145.
37. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nos 1798, 1801.
38. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, Berlin, 1900, pl. xxvi, 83 ; *Beschreibung*, nos 1805, 1806.
39. E. Babelon, *op. cit.*, p. 176.
40. C. A. Böttiger, *Kleine Schriften*, Dresde, 1836, p. 460-461 ; A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, p. 353 et 363.
41. A. Blanchet, *Recherches sur les grylles*, *Revue des études anciennes*, XLIII, 1921, p. 43.

42. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, III, p. 114 et 288.
43. *The Illustrated London News*, mai 1932, p. 756, fig. 2, fouilles de Wooley.
44. E. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, fig. 106-6 et 19.
45. A. Roes, *New Light on the grylli*, *Journal of Hellenic Studies*, 1935, p. 232-235. Voir aussi J. Zykan, *Der Tierzauber, Artibus Asiae*, 1935, p. 203 et s.
46. Ch. Picard, *L'épisode de Baubô dans les mystères d'Éléusis*, *Congrès d'Histoire du Christianisme*, Paris, 1928, p. 25 et s.
47. A. Delatte, *Études sur la magie grecque, Akephalos Theos*, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1914, p. 199 et s.; M. K. Preisendanz, *Akephalos, Der Kopflose Gott, Beihfte zum alten Orient*, 8, Leipzig, 1925-1926.
48. A. Delatte, *op. cit.*, fig. 10, musée de Cagliari, trouvé en Sardaigne, v^e siècle av. J.-C. Une image analogue se trouve sur un scarabée sarde, Orcurti, *Bolletino archeologico sardo*, IV, pl. II, 13, cf. G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, III, Paris, 1885, fig. 296.
49. Th. Wiegand et H. Schrader, *Priene*, Berlin, 1904, fig. 149-154, iv^e siècle.
50. G. Perrot et Ch. Chipiez, *op. cit.*, IX, fig. 18.
51. A. Gori, *Thesaurus gemmarum*, Florence, 1750, pl. cxxxvi.
52. A. Delatte, *op. cit.*, p. 209.
53. P. Perdrizet, *Bronzes de la collection Fouquet*, Paris, 1911, p. 42-43.
54. D. G. Hogarth, *The Zakro Sealing*, *Journal of Hellenic Studies*, 1902, p. 76 et s., pl. vii, fig. 44 et 45; Th. Bossert, *Alt Kreta*, Berlin, 1921, pl. 243 e.
55. D. G. Hogarth, *op. cit.*, fig. 16, pl. viii, fig. 57 et 57 A. Pour l'auteur, ce serait un masque de lion.
56. W. Ward, *Seal cylinders of Western Asia*, Washington, 1900, fig. 300 b, de 3000;
- L. Delaporte, *Cylindres orientaux du Musée du Louvre*, Paris, 1920, pl. 76, n° 251, c. 2400.
57. M. von Oppenheim, *Tell-Halaf*, Londres, 1931, pl. xxxiii A.
58. J. Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, Londres, 1932, I, pl. xii, fig. 17, divinité cornue à triple face.
59. S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, Paris, 1913, *Mercurie tricéphale*, p. 161 et s.; W. Deonna, *Études d'art comparé, Simultanéité et succession*, *Revue d'ethnographie et de sociologie*, 1913, p. 335 et s., et *Unité et diversité*, *Revue archéologique*, 1914, p. 40-41.
60. E. Minns, *op. cit.*, fig. 106-6 et 19, provenant des tombes des Sept Frères et d'Eltegen (Nymphaeum), p. 206 et s.
61. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, pl. vii, 32 et 33, pl. xv, 88.
62. *Ibid.*, pl. xv, 87, 89.
63. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nos 6545, 6546, 6548.
64. *Ibid.*, nos 5334, 7810.
65. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 26, fig. 51-3.
66. *Ibid.*, pl. 24, fig. 48-10, pl. 131, fig. 64.
67. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nos 1916, 1927, 1928, 7815, 7817, 8523, 8527, 8528;
- C. W. King, *op. cit.*, pl. lvi, fig. 11.
68. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n° 8524.
69. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 131, fig. 65.
70. Grylle du III^e siècle, trouvé près de Strasbourg, A. Blanchet, *op. cit.*, fig. 1.
71. J. Hackin, *Recherches archéologiques à Begram*, Paris, 1939, p. 21, n° 329, pl. Lxi.
72. L. Delaporte, *Musée du Louvre, Catalogue des cylindres*, Paris, 1923, pl. III (A 1424); *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, pl. 255, DD, KK, fig. 371 d, i, g.
73. Voir l'article de S. Reinach, *Galea*, dans Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, II, p. 1429 et s.
74. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 17, fig. 34-3, 4, 5, fig. 35-1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9.
75. Un casque de parade trouvé dans un camp romain d'Heddernheim, S. Reinach, *Galea*, fig. 3413; casques de Minerve, S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 30, fig. 60-2, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, fig. 61-4.
76. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 24, fig. 47-12.
77. *Ibid.*, pl. 24, fig. 47-9, pl. 25, fig. 49-7, 8, fig. 50-3, 6, 7, pl. 90, fig. 73.
78. S. Reinach, *Galea*, fig. 3417.
79. H. Goetz, *The history of Persian costume*, *Survey of Persian art*, fig. 745 g.
80. S. Reinach, *Galea*, p. 1450.
81. A. Furtwängler, *Beschreibung*, nos 8527 et 8528; S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 26, fig. 50-13, fig. 51-5.

82. J. Séligmann, *L'orfèvrerie carolingienne*, dans *Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Paris, 1928, p. 141.
83. W. S. Heckscher, *Relics of pagan antiquity in medieval settings*, *Journal of the Warburg Institute*, I, Londres, 1937-38, p. 204 et s. ; A. Darcel, *Le Trésor de Conques, pierres antiques*, *Annales archéologiques*, 1860, p. 327-333.
84. G. A. S. Snidjer, *Antique and medieval gems on bookcovers at Utrecht*, *The Art Bulletin*, XIV, 1932 ; L. Palustre et X. Barbier de Montault, *Le trésor de Trèves*, Paris, s. d., p. 22.
85. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*, Paris, 1902, p. 64 ; H. Wentzel, *Mittelalterliche Gemmen, Versuch einer Grundlegung*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1941, p. 46 et s.
86. L'archevêque d'York scellait ses lettres, en 1154, avec une pierre à monstre tricéphale, l'archidiacre de Soissons, en 1189, avec une image de Lédà au cygne, Guillaume de Champagne, archevêque de Sens, en 1170, avec une Minerve casquée.
87. J. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, Paris, s. d., I, p. 205 et 215.
88. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, p. 73.
89. A. T. de Girardot, *Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges*, *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, XXIV, 1859, p. 253 ; E. Le Brun-Dalbanne, *Les pierres gravées du trésor de la cathédrale de Troyes*, *Mémoires de la Société Académique de Troyes*, 1880, p. 1-145 ; L. Niepce, *Archéologie lyonnaise*, III, *Les trésors des églises*, Lyon, s. d., p. 7.
90. E. Babelon, *Les camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, p. LXXV.
91. Didron, *Orfèvrerie du XIII^e siècle*, *Annales archéologiques*, XXIX, 1859, p. 225.
92. Aux XIII^e et XIV^e siècles, le terme *camayeü* désignait toute gemme gravée en relief ou en creux et non seulement en relief comme dans son acception moderne ; cf. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, p. 75.
93. J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Vienne, 1896, p. 297, n° XXXVIII.
94. F. Greuzer, *Zur Gemmenkunde, antike geschnittene Steine von Grabmahl der Heiligen Elisabeth in Kirche zu Marburg*, Leipzig, 1834.
95. Ch. R. Smith, *Collectanea antiqua*, VII, Londres, 1857, p. 65, *Medieval seals set with ancient gems* ; H. Schuermans, *Intailles antiques employées comme sceaux au moyen âge*, *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 1872, p. 344-366 ; G. Demay, *Des pierres gravées employées dans les sceaux du moyen âge*, Paris, 1877.
96. Dans le recueil de Schuermans, par exemple, un seul cachet date de 1200, tous les autres sont des XIII^e et XIV^e siècles, un du XV^e siècle.
97. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879, p. xiv.
98. B. de Montfaucon, *Supplément au livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1724, III, p. 26.
99. Lapidaire de Hugues Ragot, F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au moyen âge*, *Revue de l'art chrétien*, 1893, p. 195.
100. Th. Wright, *On antiquarian excavations and researches in the Middle Ages*, *Archæologia*, XXX, 1844, p. 444 et s. ; L. Pannier, *Les Lapidaires français*, *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*, t. 52, 1882 ; F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées au moyen âge*, p. 14 et s. et *Les Lapidaires de l'Antiquité et du moyen âge*, Paris, 1896-1902 ; P. Studer et J. Evans, *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris, 1924 ; J. Evans et M. S. Serjeantson, *English medieval Lapidaries*, Londres, 1933.
101. J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1886, p. 357.
102. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, p. 18.
103. Albert le Grand, *De mineralibus et rebus metallicis*, Lib. II, *De Figuris lapidum a natura factis*, cap. 2.
104. Is. del Sotto, *Le Lapidaire du XIV^e siècle d'après le traité de Jean de Mandeville*, Vienne, 1862, p. 119 et s., voir p. 118-128, le chapitre consacré aux pierres d'Israël.
105. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, n° 618.
106. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, p. 26 et 28.
107. Camillus Leonardus, *Speculum lapidum*, Venise, 1502 ; cf. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, p. 99.
108. R. de Lespinasse, *Les métiers et les corporations de la ville de Paris*, II, Paris, 1879, p. 81.

109. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, p. 86-97.
110. G. Demay, *Des pierres gravées dans les sceaux du moyen âge*, nos 249-268.
111. *Ibid.*, n° 268.
112. *Ibid.*, n° 265 et G. Demay, *Inventaire des sceaux de la Flandre*, Paris, 1873, n° 2963, p. 331.
113. W. S. Heckscher, *op. cit.*, pl. 30 c et 31 a. Déjà dans l'*Évangélaire* d'Ada, de Trèves (c. 800), la miniature reproduit des gemmes antiques sur un frontispice, serties comme sur une chasse. L'auteur montre également une très curieuse statue du roi David, portant la Vierge entre ses mains (Musée de Bâle, xiv^e siècle). Sa tête est un camée avec le masque de Méduse. La statuette est dressée sur un sardonix décoré d'un lion.
114. Brit. Mus., Cotton, Nero D. I., C. C. Omen, *The Jewels of Saint Albans Abbey*, *The Burlington Magazine*, LVII, 1930, fig. iv.
115. Comparer le grylle du ms. 117 de Cambrai (A. Durieux, *op. cit.* pl. 11), au grylle de L. Augustino (*op. cit.*, p. 203), les grylles des cachets nos 8558 et 8535 de A. Furtwängler (*Beschreibung*) aux figures des pages 222 et 230 de O. Jennings (*op. cit.*), par exemple.
116. F. de Mély, *Du rôle des pierres gravées*, fig. v.
117. W. Diepen, *Die romanische Bauplastik in Klosterrath*, Wurzburg, 1926, pl. xli, fig. 3.
118. Stalles de Norwich, G. C. Druce, *Some abnormal and composite human forms in English church architecture*, *Archaeological Journal*, 1915, fig. 1.
119. A. Durieux, *op. cit.*, pl. 17, Cambrai, ms. 124, xvi^e siècle.
120. M. R. James, *Marvels of the East*, Oxford, 1929. Pour les traditions — littéraire et imagée — antiquisantes de ces prodiges, voir R. Wittkower, *Marvels of the East*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 159-197.
121. A. de Laborde, *La Cité de Dieu*, Paris, 1889, pl. cii, ms. de Nantes, 1478.
122. E. H. Langlois, *Essai sur les Danses des Morts*, I, Rouen, 1851, p. 301.
123. W. Deonna, *Comment les idées et les monuments changent de sens, du dieu au diable, au sorcier, au damné*, *Études d'archéologie et d'art*, Genève, 1914.
124. H. Omont, *Psautier illustré*, B. N., ms. lat. 8846, Paris, s. d., pl. 6.
125. H. Omont, *Miniatures du Psautier de saint Louis*, ms. lat. 76 A, de la Bibliothèque de l'Université de Leyde, Leyde, 1902, pl. 15.
126. E. Millar, *La miniature anglaise*, I, pl. 75.
127. M. R. James, *The Trinity College Apocalypse*, The Roxburghe Club, 1909, pl. 6, 17, 25.
128. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 383.
129. *Panneau de Narbonne*, 1373-1378, *Apocalypse* du Brit. Mus., Add. ms. 17333, groupe de Canterbury, début du xiv^e siècle, E. Millar, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français à peintures au British Museum*, Publications de la S. F. R. M. P., Paris, 1933, pl. xxvii.
130. *Apocalypse* 482 de Cambrai, fin du xiii^e siècle.
131. H. Reiners, *Die kölnner Malerschule*, Leipzig, 1925, pl. xiv ; M. Lehrs, *Der Meister mit Banderollen*, Dresde, 1886, pl. vii ; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, fig. 35.
132. K. Lange, *Der Papstesel*, Berlin, 1891 ; H. Grisar, *Luthers Kampfbilder*, Fribourg-en-Brigau, 1923, chap. i.
133. W. Y. Ottley, *Fac-similes of scarce and curious prints*, Londres, 1826, pl. 25.
134. G. C. Druce, *op. cit.*, pl. ii, *Bestiaire* de Westminster, ms. 22, xiii^e siècle ; L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 74, ms. d'Ypres, xiv^e siècle ; E. Millar, *Livre d'Heures exécuté pour Geoffroy d'Aspremont*, *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1925, pl. vii, fin du xiii^e siècle, Nord de la France ou Flandres.
135. R. Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand-und Deckmalerei in Deutschland*, Berlin, s. d., I, pl. 9.
136. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 26, fig. 51-3.
137. Dom L. Baillet, *Les miniatures du Scivias de sainte Hildegarde*, *Monuments Piot*, XIX, 1911, pl. iv et xi, xii^e-xiii^e siècle.
138. G. C. Druce, *op. cit.*, pl. iii, stalles de Cartmel ; I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz*, Augsburg, 1930, fig. 179, stalles du Musée de Zurich ; A. Moschen-ross, *Quelques mots sur les stalles de la cathédrale de Thann*, s. l. n. d., fig. p. 10. Pour la tradition romane des tricéphales, voir M. Durand-Lefebvre, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937, p. 157 et s.

139. G. Dantou, *Les statues du moyen âge*, n°s 232 (1239), 233 (xiv^e siècle), 261 (1360), 262 (1365), 263 (1367).
140. J. Baltrusaitis, *Iconographie chrétienne*, fig. 15.
141. *Annales archéologiques*, XIX, 1899, fig. p. 220 et *Congress archéologique de Bordeaux*, 1901, p. 342.
142. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, p. 70. *Prudence de saint Louis de l'Arsonal*, et B. N., ms. lat. 268.
143. 1907, B. N., ms. lat. 320, 373, 1328, 1394. *Bibl. Sainte-Germain-des-Près*, ms. 2000, 1690. voir aussi aussi V. Leroy, *Les Manuscrits enluminés des Dominicains de France*, Paris, 1934, pl. XI, *Bréviaire de Metz*, deuxième moitié du XII^e siècle. A. van den Broek, *La Prudence de Paderborn*, Haguenau, s. d., pl. 1.
144. *Vitrail de Chartres*, B. N., ms. lat. 1073, E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, p. 70, note 3; E. Panofsky, *op. cit.*, p. 8, note 6. signale deux autres manuscrits dont l'un du xiv^e siècle, avec l'anneau à trois visages, en pensant peut-être à une personification de la Trinité.
145. E. Panofsky, *op. cit.*, pl. III, fig. 1, ms. français, r. 1400.
146. A. Straub et G. Keller, *Maximilianus*, Strasbourg, 1901, pl. XXX.
147. C. Volz, *La Vierge et la Mort*, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1908, p. XXXI et 1300.
148. E. Hartlaub, *Signa Hermeneus. Zwei alt-alexandrische Bildhandschriften, Gussamen der deutschen Vetus per Konstantinische*, IV, 1937, cahier 2, fig. 1, 2, 3 et cahier 4, fig. 7.
149. A. Straub et G. Keller, *op. cit.*, pl. XI bis.
150. E. H. Langlois, *op. cit.*, pl. 8.
151. Paris, B. N., ms. fr. 9220, début du xiv^e siècle.
152. *Prudence à triple face* — relief florentin du Musée Victoria et Albert de Londres (pavement du Dôme de Saint-Baptiste de Bologne) — *Prudence binoce* — tombeau des Salinges, à Verone; bas-relief du Campanile de Florence; tabernacle à Or San Michele, rue Orto, à Florence; fresque du Ghetto, à l'Arca de Felone (tombeau de François II de Brétagne, par Michel Colombe, à Nantes); voir E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922 et E. Panofsky, *op. cit.*, p. 1 et s.
153. *Carl Var* lat. 1923, milieu du xiv^e siècle, et E. Panofsky, *op. cit.*, p. 8, note 6.
154. *Ibid.*, chap. *Signum tricipit*.
155. Ch. R. Smith, *op. cit.*, p. 72.
156. *Diction. Iconographie chrétienne*, *History of Art*, Paris, 1844, p. 351-361, fig. 141.
- 142, 147. V. Cluquet, *Éléments d'iconographie chrétienne*, 140e, 1891, p. 108. A. Hockel, *Die Trinität in der Kunst*, Berlin, 1930; E. Pettazzoni, *The Pagan origin of the three-headed representation of the Christian Trinity*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 135-151.
157. Th. Wright, *History of the Caricature*, Paris, 1875, fig. 111.
158. *Diction. Iconographie chrétienne*, p. 143, fig. 143, ms. fr., xiv^e siècle; *Annales archéologiques*, I, 1844, p. 275; W. Moenna, *Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, *Revue l'Épigraphie*, *Revue d'histoire des religions*, 1914, p. 120 et s.
159. « O comme et ne parut grand supet d'envoilement quand je vis que se tête avoit trois faces. L'une devant, et celle-ci était rouge; les deux autres venant s'ajouter à la première au milieu de chaque épaule et se repaissant à l'endroit de la crête; celle de droite paraissant toute bleue et jeune; celle de gauche était d'un aspect pareil aux faces des gous venus d'où le Nil descend... Dans chaque gueule il broyait un pocheur de ses dents, comme le fait une maque, en sorte qu'ainsi il en sortaient trois ». *La Divine Comédie*, éd. Masseron, Paris, 1947, p. 281.
160. A. de Laborde, *La Bible parabolique illustrée*, conservée à Gifford, Paris et Londres, Paris, 1911-1921, pl. 106, 112, 239, 656, 722.
161. F. Wind, *Some Pagan and Michelangelo*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Mélanges Henri Focillon*, 1944, p. 220.
162. O. Schreber, *Germanoid Images*, New York, 1948, n° 35. Le rapport du thème avec l'Antiquité classique a été étudié par V. Markert, *Trans Romana, Zur Deutung einer Germanoidenbildung*, *Wissenschaftliche Zeitschrift*, 1943.
163. L. Delisle et F. Meyer, *L'Apocalypse en français au XII^e siècle*, B. N., ms. fr. 465, Paris, 1901, p. 40.
164. A. Furtwängler, *Die antike Gemmen*, I, pl. xv, 71.
165. *Les Apocalypses de Cambrai* 452, de H. Yates Thompson n° 55 et du Brit. Mus.,

ms. 17333, voir H. Yates Thompson, *op. cit.*, IV, pl. xxxvi et E. Millar, *Souvenir de l'Exposition des manuscrits français*, pl. xxvii.

166. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 24, fig. 48-10.

167. P. Kristeller, *Die Apokalypse, älteste Blockbuchausgabe*, Berlin, 1916, pl. xlv ; F. Didot, *Des Apocalypses figurées manuscrites et xylographiées*, Paris, 1870.

168. Champfleury, *Histoire de la caricature au moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, 1876, p. 281-282.

169. G. Demay, *Le costume de guerre et d'apparat d'après les sceaux du moyen âge*, Paris, 1875, pl. xxiii, cachet de Matthieu de Montmorency. Le cimier de Richard Cœur de Lion, daté de 1198, composé d'une aigrette blanche, avec, au centre, le lion d'Angleterre, n'était qu'un simple panache.

170. C. N. Allou, *Études sur les casques du moyen âge*, *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires de France*, 1835 ; L. Larchey, *Ancien Armorial équestre de la Toison d'Or et de l'Europe du XV^e siècle*, Paris, 1890 ; H. G. Strohl, *Heraldischer Atlas*, Stuttgart, 1909 ; W. G. Blackie Murdoch, *Some Scottish armorials*, *The Connoisseur*, 1935, p. 291 et s.

171. H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450*, Bonn, 1920, fig. 46 et E. Millar, *La miniature anglaise*, II, pl. 57.

172. W. Stammler, *Allegorische Studien*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XVII, 1939, p. 9 et s. L'idée du cou de grue évitant des paroles irréflechies se retrouve aussi dans le *Roman de Sidrach* (dernier quart du XIII^e siècle) ; cf. Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911, p. 243. L'image a été décrite par des poètes allemands du XIII^e siècle, mais les premières figurations connues ne sont que du XV^e siècle.

173. A. Blum et Ph. Lauer, *La miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1930, pl. 33.

174. H. G. Ströhl, *op. cit.*, fig. 2.

175. O. Jennings, *op. cit.*, fig. 196, 200, 208, 243.

176. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, pl. xxvi, 83.

177. Croquis d'Oxford, Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, pl. 105.

178. *Ibid.*, pl. 67, fragment du *Jugement Dernier*, découvert dans les magasins de la Pinacothèque de Munich.

179. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 102, 105, 107, 112.

180. *Ibid.*, pl. 57.

181. *Ibid.*, pl. 62-66 et J. Friedländer et J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, pl. 88.

182. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 37, 38, 40, 41, 42, 45.

183. M. Brion, *Bosch*, Paris, 1938, p. 40.

184. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, p. 40.

185. R. van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, pl. 117, 118, 124, 125, 128, 129, 131.

186. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 75, note 1 des *Sources littéraires* ; cf. H. Dollmayr, *H. Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A.H. Kaiserhauses*, 1898, p. 244 ; F. Schmidt-Degener, *Un tableau de Jérôme Bosch au Musée de Saint-Germain-en-Laye*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, p. 150, note 4.

187. J. Macarius, *op. cit.*, p. 37.

CHAPITRE II

BIZARRERIES DES SCEAUX ET DES MONNAIES ANTIQUES

I. BIZARRERIES DES SCEAUX. *La bête dans la coquille : les animaux antiques sortant de la coquille et Aphrodite purpurissa ; la coquille génératrice de bêtes au moyen âge. La nef volante et la barque-poisson.*

II. MONNAIES ANTIQUES. *Le triquètre. La Louve du Capitole. Rôle de la numismatique dans la retransmission des thèmes. La médaille peinte. Le « quadrupède à deux pattes » des monnaies gauloises et celtiques.*

I

LA GLYPTIQUE apporte au moyen âge un très grand nombre de motifs grotesques. Parmi ceux-ci, la « bête dans la coquille » occupe une place particulière sur les intailles antiques : des chevaux¹, des ânes², des boucs³, des cerfs⁴, des coqs⁵, des éléphants⁶, des lièvres⁷, des souris⁸, deux quadrupèdes à la fois⁹ surgissent d'une conque spiraliforme comme un colimaçon. Parfois un chien bondit de la coquille, en se jetant sur un lapin¹⁰, la bête attaque un homme¹¹, un éléphant porte avec sa trompe un flambeau ou un tronc d'arbre¹². Des animaux géants et libres s'échappent mystérieusement d'un petit objet (fig. 23).

Aphrodite est née dans les mêmes conditions. Sa légende a été rapprochée du mythe d'un œuf tombé dans l'Euphrate, couvé par une colombe et d'où serait éclore une belle divinité. Celle-ci serait devenue la déesse grecque de la fécondité¹³, tandis que la coquille de l'œuf aurait été changée en coquillage. Pour Deonna¹⁴, comme pour Stephani¹⁵, la Phénicie est le lieu de cette genèse, mais le premier la voit dans une coquille plate du type tridacne, où la figure humaine

surgit dans les reflets de la nacre, l'autre dans une pourpre. Sur la monnaie de Tyr, la coquille seule est représentée alors que sur les pièces de Hatria, la tête d'une femme, les cheveux au vent, peut-être Aphrodite elle-même, sort d'une coquille ronde¹⁶. Le surnom de *purpurissa*, donné à Vénus par les Romains, confirmerait cette origine. Toutefois, la déesse romaine émerge généralement de conques du genre peigne. Tantôt les valves s'écartent comme des pétales, laissant voir la tête et le buste, tantôt elles s'ouvrent comme des ailes¹⁷. Leur signification varie : elles sont la cuirasse du corps, sa protection,

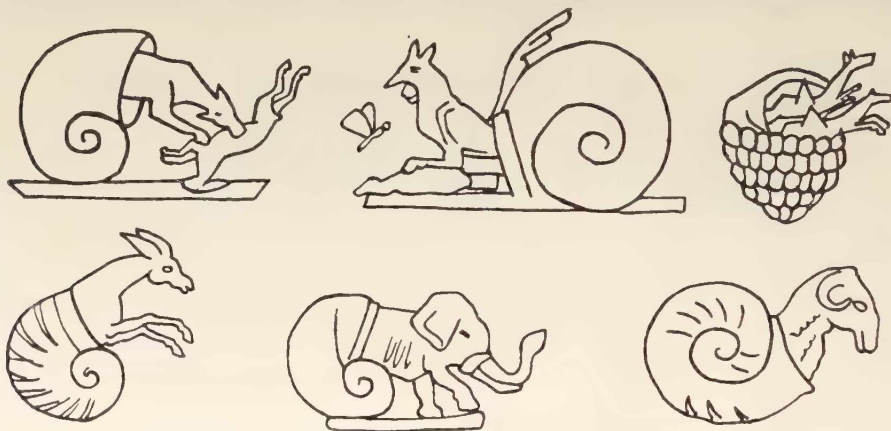


Fig. 23. — BÊTES ANTIQUES DANS LA COQUILLE.

l'emblème de la chasteté, et, également, génératrices des êtres. Comme telles, elles symbolisent l'idée de la résurrection et de la vie future et c'est peut-être à ce titre que la coquille va décorer les sarcophages romains. Elle se retrouve dans le décor d'architecture. Ornée d'une valve, la niche de la statue lui donne le rayonnement de l'immortalité¹⁸.

La déesse n'est pas seule à avoir cette origine : Éros, son fils et compagnon, est lui aussi figuré dans la coquille¹⁹, plate²⁰ ou ronde²¹. Sur une intaille, il joue avec un lièvre, un autre attribut, sortant comme lui d'un terrier en spirale²². Tout l'entourage de la divinité peut avoir une naissance analogue et il n'est pas exclu que d'autres animaux dans la coquille, et, en premier lieu le bouc, lui soient associés. Cependant le cadre de son culte est dépassé par la richesse de ce bestiaire. C'est un système cosmogonique plus vaste et Aphrodite elle-même n'en est que l'une des formes multiples.

Pour les peuples riverains, la mer est à l'origine de tous les êtres, même des animaux terrestres : le cheval en vient, dans le cortège de Poséidon²³. Toute la pensée d'Anaximandre et de Thalès est dominée par ces croyances dans la magie de l'eau²⁴ et c'est à elles que se rattachent sans doute aussi les miracles de la conque. Il est possible que la pourpre ait, au début, contribué à la propagation de toute cette faune. La pourpre n'est-elle pas le sang, c'est-à-dire la vie, le corps d'un animal? Mais d'autres coquillages produisent des quadrupèdes et des oiseaux. Dans la plupart des cas, ils restent toutefois de l'espèce ronde, des nautilus, ou même, dans la glyptique romaine tardive où ces figures ont parfois un caractère comique, de simples escargots.

Le moyen âge reprend plusieurs de ces motifs et ces symboles. Byzance adapte les coquilles plates des sarcophages à la décoration d'arcatures (Baptistère des Orthodoxes et Saint-Vital de Ravenne). Sur certains ivoires du ix^e siècle, les nimbes des saints semblent en reproduire les stries²⁵. Peut-être procèdent-ils de la coquille-rosace qui, sur les lampes carthaginoises, rayonne autour des flammes²⁶. Jusqu'à l'époque carolingienne, les sépultures contiennent souvent des coquilles de limaçon — allégorie d'une tombe où l'homme va être réveillé. Mais les images se multiplient surtout dans l'art gothique. Elles y reprennent la tradition du symbolisme chrétien de la Résurrection. Dans un *Liore d'Heures*, un escargot figure auprès de Lazare dressé dans son tombeau²⁷, de même que sur un sarcophage du Musée du Latran, avec Jonas vomé par la baleine²⁸. Souvent la bête caricature le chevalier caché dans son armure²⁹. Mais c'est surtout comme un objet magique, générateur de monstres, que la coquille va désormais être représentée. Avec ses formes régulières, d'une remarquable perfection, gardant en elle le bruit des vagues, elle a déjà des qualités surnaturelles. Si on la trouve sur une montagne, elle y a été formée par des constellations. Léonard de Vinci fait encore état de cette légende³⁰.

Ainsi que sur les gemmes antiques, la coquille contient les animaux les plus inattendus : un lièvre³¹, un oiseau³², un cerf³³, un chien³⁴ en sortent comme d'une boîte de prestidigitateur. Dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry (1410-1416)³⁵ et dans le *Hausbuch* de Wolfegg (1460-1465), attribué par Bühler à Heinrich Mang³⁶,

le Capricorne du Zodiaque apparaît de cette façon. Ce signe correspondant à la plus grande partie de janvier, c'est donc la naissance

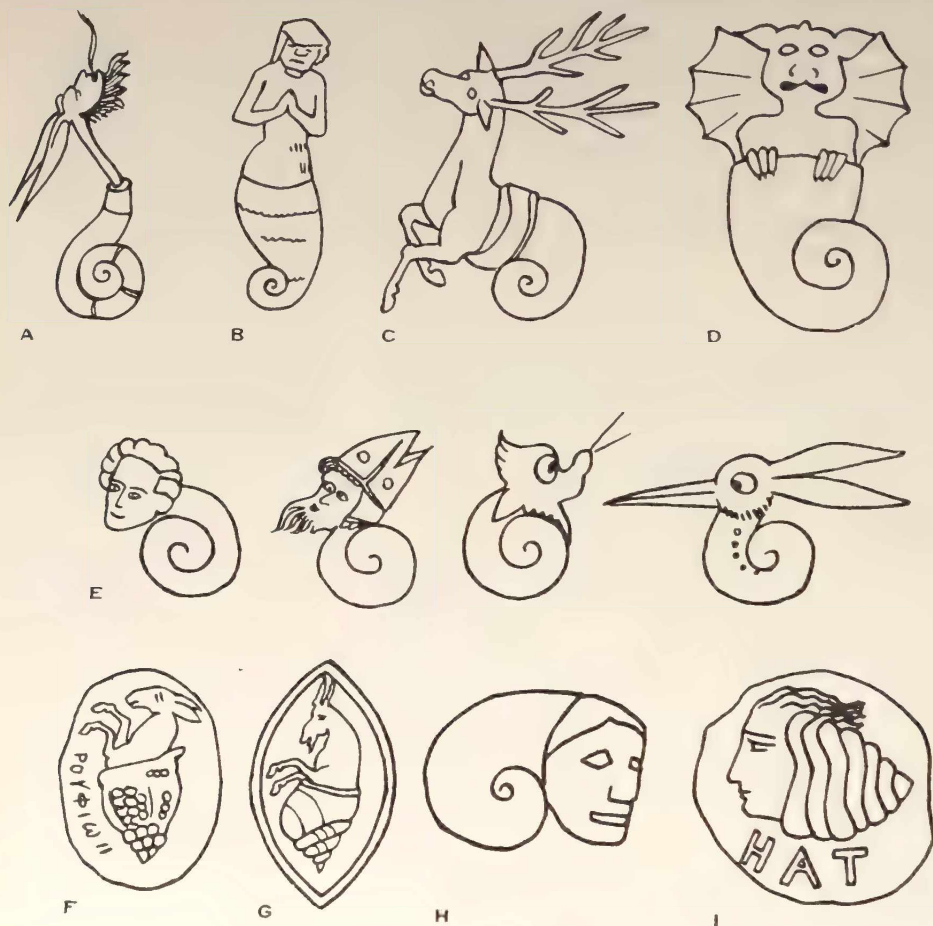


Fig. 24. — BÊTES GOTHIQUES DANS LA COQUILLE : A. *Pontifical* de Guillaume Durand, xiv^e siècle. — B. *Bréviaire* de Langres, 1481-1497. — C. *Chronique de Pise*, écrite pour Charles le Téméraire, xv^e siècle. — D. Stalles du Palais de Justice de Rouen, 1455-1469. — E. *Heures* de Marguerite de Beaujeu, c. 1363. — F. Gemme antique. — G. Capricorne du Zodiaque des *Très Riches Heures* du duc de Berry, 1410-1416. — H. Relief de Suippes (Marne), xv^e siècle. — I. Monnaie de Hatria avec la tête d'Aphrodite.

de l'année même. D'étranges colimaçons à tête humaine barbue et à oreilles de lièvre³⁷, coiffés d'une mitre et à pattes de quadrupède³⁸, à pattes de quadrupède et bras humains, sont engendrés par ses volutes.

Les *Heures* de Marguerite de Beaujeu (c. 1363)³⁹ foisonnent en ces grotesques. Plusieurs d'entre eux ont rejeté leur carapace et en conservent les enroulements. Des têtes de chien, de loup, d'oiseau, de lièvre, des têtes humaines, s'ajustent directement sur des mollusques sans protection. Le bestiaire gréco-romain se réincarne dans des drôleries (fig. 24). La coquille gothique fait naître également des hommes. Sur un relief de Suippes (Marne, xv^e siècle)⁴⁰, une tête, casquée d'une conque, apparaît comme celle d'Aphrodite sur les monnaies de Hatria. Pourtant, en général, ce ne sont pas de belles déesses qui s'en échappent au moyen âge, mais des figures monstrueuses et des démons. Dans la plupart des cas, ce sont, ainsi que dans l'Antiquité, des créatures terrestres. Seule, la sirène-poisson, avec sa queue gainée de nacre, appartient à une famille marine⁴¹.

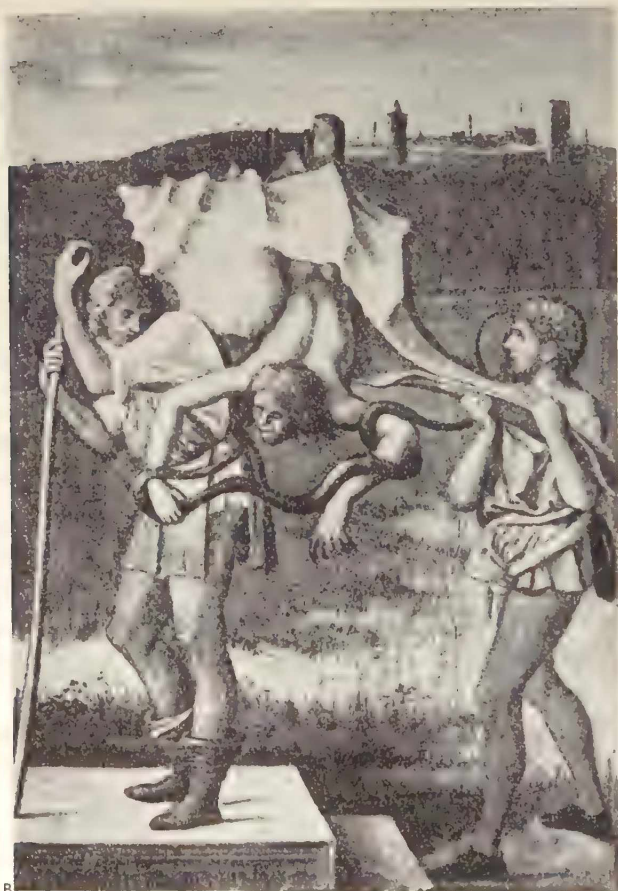
A Saint-Rémi de Reims, sur un relief du xv^e siècle⁴², le personnage montre son torse entier. A Thorailles (xv^e siècle)⁴³, à Tours-sur-Marne (xv^e siècle)⁴⁴, il laisse passer ses jambes. Dans le *Jardin des Délices* de Bosch⁴⁵, la naissance se produit dans une moule : de maigres jambes s'agitent entre les valves noires qu'un homme porte sur le dos. Sur une gravure de Cock d'après le même artiste⁴⁶, la moule navigue, chargée de musiciens burlesques. Tandis que Botticelli représente la conque avec Vénus dans sa splendeur, le Flamand en fait une Nef des Fous.

La coquille produit aussi des diables : à Rouen, sur les stalles du Palais de Justice⁴⁷, un personnage à ailes et oreilles de chauve-souris émerge à demi d'un nautilaire. Dans un manuscrit anglais du xiii^e siècle⁴⁸, les démons bondissent hors de deux porcelaines, appelées aussi coquilles de Vénus. Le chien qui sort de son repère conique, dans la *Descente aux Limbes* de Brueghel⁴⁹, est, sans nul doute, un être infernal. Une allégorie, conçue peut-être pour un miroir, par Giovanni Bellini (c. 1488)⁵⁰, montre deux hommes portant un gigantesque fuseau d'où se glisse, comme un mollusque, une figure nue (fig. 25). Son visage respire le vice ; un serpent enlace ses bras. Interprétée comme la Honte ou comme la Médisance, elle se faufile sournoisement. C'est, avant tout, une créature du diable, et, à sa vue, l'un des porteurs recule épouvanté.

Le mythe et les images de la coquille génératrice sont transposés. Les bêtes qui s'en échappent maintenant sont d'une nouvelle



A



B

Fig. 25. — QUADRUPÈDE ET HOMME DANS LA COQUILLE : A. Descente aux Limbes, de Pierre Brueghel. Vienne, Albertine. — B. Allégorie de Giovanni Bellini, c. 1488. Académie de Venise.

famille mais leur genèse est identique. Par sa valeur universelle et sa richesse, elle rejoint les vieilles doctrines cosmogoniques, reflétées dans la glyptique gréco-romaine.

Un autre thème, transmis par les intailles, est le vaisseau volant. Sans doute, le globe ailé, chevauché par un cynocéphale armé d'une torche, qui, dans la *Tentation* de Lisbonne de Bosch⁵¹, plane dans les nuages éclairés par l'incendie, procède-t-il directement du disque solaire, si fréquemment représenté sur les cylindres assyriens⁵², mais les bateaux qui filent dans le même ciel⁵³ sont presque tous copiés sur les intailles hellénistiques.

Les plus anciennes embarcations étaient ornées de têtes ou de poitrails d'animaux. En Grèce et dans le monde romain, c'était souvent le cou d'un cygne. Reproduite par la glyptique⁵⁴ et la monnaie alexandrine⁵⁵ qui accentuent les éléments ornementaux de la figure, cette proue ornithomorphe grandit et le navire entier se transforme en oiseau avec un mât et des voiles. Parfois le cygne a les ailes déployées⁵⁶. La galère semble être faite plutôt pour l'air que pour la mer. Pourtant, elle ne prend son vol qu'à l'extrême fin du xv^e siècle. Le moyen âge a spécialement collectionné les gemmes avec ces représentations. Les *Lapidaires* leur attribuent des vertus diverses : chez Jean de Mandeville, « une pierre où il y a une nef à tous les mats vault à entretenir ses besognes »⁵⁷. Et c'est sans doute avec ces talismans que Bosch a eu l'image de ses bateaux ailés. Son triptyque en montre deux : un canard et une cigogne. L'un est amarré. Le palmipède en constitue la coque entière et seule la proue pointue est en bois. L'autre glisse dans les airs. Il a un mât mais pas de voiles. L'oiseau antique étire son cou et se soulève enfin avec ses ailes. Emporté par son décor, le bateau devient aéronef. Les frontières entre le ciel et l'océan sont abolies. L'exemple est donné, et, désormais, tous les vaisseaux, même les vaisseaux ichtyomorphes, peuvent être adaptés à la navigation aérienne.

Le poisson est plus naturellement encore associé à un bateau. Il orne les barques des Crétois et toute la coque prend souvent sa forme. Avec sa tête pointue et sa queue retroussée, il constitue aussi les navires à avirons ou à voiles des monnaies perses et grecques⁵⁸. Le corps est si étroitement uni à la galère que, parfois, l'on a peine à distinguer s'il s'agit d'un animal ou d'une embarcation. Sur cer-

tains sceaux⁵⁹, c'est bien une créature vivante : une plate-forme, des mâts et des cordages sont montés sur des dauphins⁶⁰.

Cette barque-poisson est, à son tour, représentée par Bosch. Elle a un œil brillant, la bouche ouverte, et, sur le dos, un mât et des haubans. L'identité avec l'antique est absolue (fig. 26). Même le tissu qui enveloppe le corps, sur les pierres gravées, est drapé de la même manière. Une fois de plus, le peintre de grylles a eu recours aux gemmes.

Dans la *Tentation* de Lisbonne, un de ces bâtiments se balance près d'une barque ornithomorphe, mais, d'autre part, identifié à un navire conçu maintenant comme une machine volante, le poisson s'élance comme un oiseau. Toute une flottille de ce bestiaire marin remplit le ciel. C'est une bataille navale, des joutes avec des lances et des flambeaux. La vision est féérique. L'un des vaisseaux ne garde de la bête que l'œil et l'éperon à dents de scie. Les autres sont des thons et des dauphins qui planent sans ailes ni voiles. Des hommes et des femmes galopent sur ces montures. Ici non plus il ne s'agit pas d'une invention : le cavalier sur un poisson, sculpté déjà au sous-bassement de Sens, est répandu dans la glyptique⁶¹, et, plus encore, sur la monnaie antique, notamment à Cysique et à Tarente⁶², figurant probablement Taras. Parfois, le jeune héros tient un thon sous le bras⁶³. Le geste est repris chez Bosch par un personnage monté sur un poisson. Tout semble indiquer que, dans ces cas, l'artiste s'inspire d'une pièce d'argent plutôt que d'une pierre gravée. Les bateaux volants se retrouvent chez Pieter Huys⁶⁴ et chez Brueghel⁶⁵. Partout, nous assistons à une interversion des éléments : dans la coquille de mer naissent des animaux terrestres et l'air est habité comme l'eau. Loin de le stabiliser dans ses limites exactes, l'éveil gréco-romain bouleverse le monde de la réalité.

II

Le rôle de la monnaie semble être décisif dans la retransmission de certains thèmes. Le triquètre et la *Louve du Capitole* sont apportés au moyen âge par les mêmes sources. Trois jambes humaines, soudées aux cuisses⁶⁶, avec, au centre, une boule ou un gorgonéion, figurent

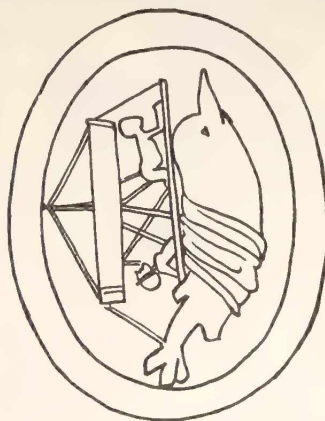
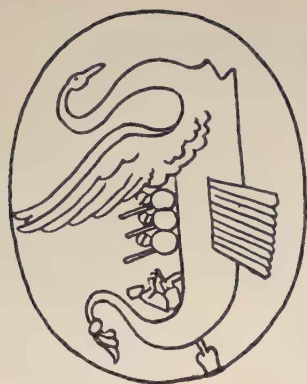
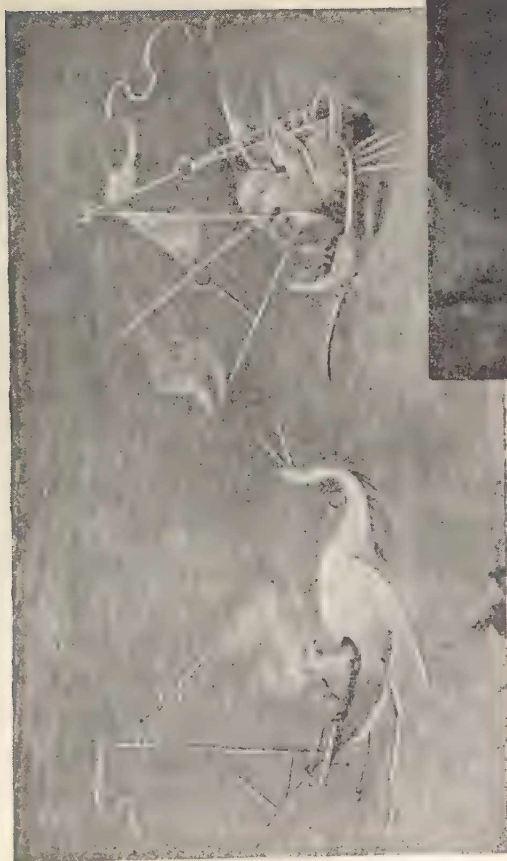


Fig. 26. — NEFS FANTASTIQUES : Jérôme Bosch (Tentation de Lisbonne) et sceaux antiques.

souvent sur le bouclier d'Athéna⁶⁷. Les gemmes ont également représenté cette course de membres détachés⁶⁸, mais elle est plus fréquente dans la numismatique. Les pièces d'Athènes, d'Égine et d'Aspendus en Pamphylie l'ont employée à différentes époques⁶⁹. En Sicile, le monnayage l'adopte à partir d'Agathocle. La triple jambe en marche devient symbole de l'île à triple cap. L'Occident gothique l'a empruntée sans doute directement à ces répertoires. Par une curieuse association, elle apparaît au XIII^e siècle dans les armes de l'île de Man⁷⁰, probablement introduite par un Normand. On la retrouve plus tard dans des blasons anglais, allemands et suisses⁷¹ et également dans l'art. Sur un relief de Heiligenkreuz⁷², le triquètre garde sa forme de hiéroglyphe. Chez Jérôme Bosch, dans un *Jugement Dernier*⁷³, l'ornement à demi abstrait s'anime. Le gorgonéion devient une tête au nez crochu, aux dents de cheval, coiffée d'un large chapeau à plumes, les jambes battant le sol. L'anatomie reste inchangée, mais la figure frappée sur les vieilles pièces d'argent acquiert une vie indépendante. On l'identifie encore dans la représentation de la naissance monstrueuse de deux enfants, à Tettwang, en 1516⁷⁴. Avec leurs jambes groupées autour d'une excroissance pareille à un ballon, les monstres reproduisent la variante avec les membres rayonnant autour d'une boule (fig. 27).

Le thème du quadrupède allaitant des enfants — *la Louve du Capitole* — qui reparait de temps en temps dans l'art roman, est retransmis aussi par cette voie. Figuré sur plusieurs gemmes⁷⁵, il est repris par la numismatique avec une continuité particulière et c'est dans les pays du Nord, gardant la tradition romaine de frappe, qu'il persistera avec le plus de régularité. La monnaie celtique d'Angleterre⁷⁶ et des pays rhénans⁷⁷ l'a constamment utilisé. Les artistes ont pu trouver l'image sur place.

A Metz⁷⁸ (XIV^e siècle), un cul-de-lampe sculpté en fait une fantaisie champêtre : un paysan donne à boire à une truie que tettent deux garçons. Sur une gravure allemande (1465)⁷⁹, des personnages s'affairent aussi autour d'une énorme truie ; les uns lui caressent le groin, lui tirent la queue, les autres se suspendent à ses mamelles comme les jumeaux romains ; c'est une caricature des Juifs (fig 28). La confusion de l'animal et des enfants doit être due à un modèle oblitéré. Ces deux compositions sont antérieures au groupe du Capi-

tole, restitué vers 1475, selon Carcopino⁸⁰, et dont les Jumeaux seraient l'œuvre d'un artiste ayant aussi « interrogé les revers moné-

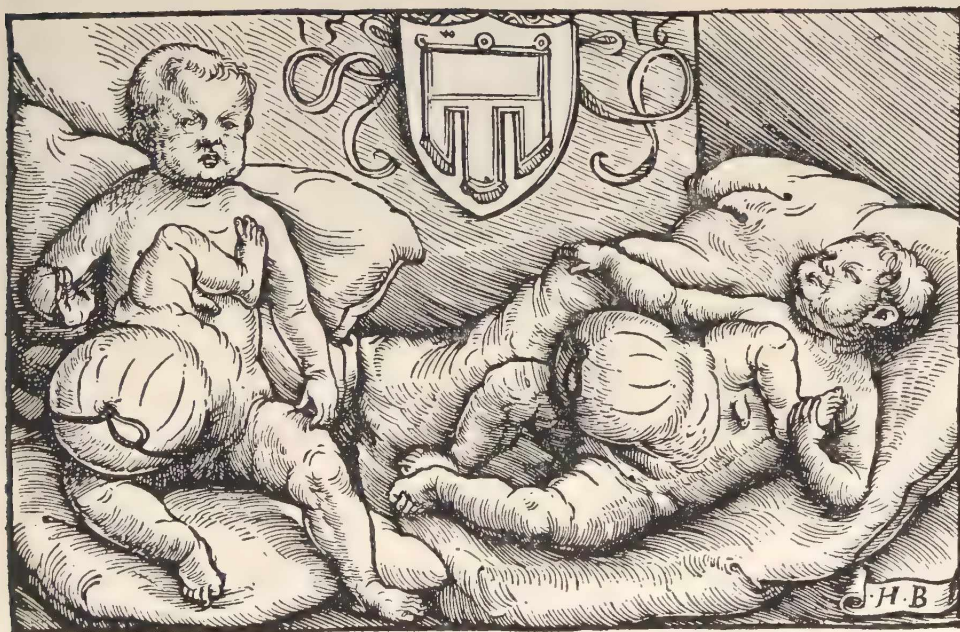


Fig. 27. — TRIQUÈTRES : A. Intaille antique. — B. D'après Jérôme Bosch. — C. Relief de Heiligenkreuz (Autriche), xiv^e siècle. — D. Enfants monstrueux nés en 1516 à Tettwang, gravure de Hans Burgkmair.

taires ». A Rome et de ce côté des Alpes, l'image semble être rétablie spontanément d'une même façon. Seul le traitement présente une violente opposition : d'une part, une noble bête d'airain avec de

jeunes athlètes, de l'autre des monstruosités burlesques. Nous retrouvons la parenté et les contrastes que nous avons déjà notés sur de nombreux exemples.

Dans la retransmission des thèmes, le rôle de la numismatique rejoint l'action des gemmes. Le moyen âge avait le culte des pierres gravées, mais il aimait aussi les anciennes pièces d'argent et d'or. Une loi du xv^e siècle accorde une part « a celi en cui champs ou maison il en est trouvé et l'autre au trouveur »⁸¹. Des monnaies de provenances diverses, surtout romaine et byzantine, circulaient en abon-



A



B

Fig. 28. — QUADRUPÈDE ALLAITANT DES HOMMES : A. Cul-de-lampe de la cathédrale de Metz, xiv^e siècle. — B. Gravure allemande, c. 1465.

dance. Elles se portaient comme des médailles de dévotion : un grand nombre de deniers constantiniens et même mérovingiens possèdent un trou ou un anneau⁸².

Parmi les collections qui se formaient dès le xv^e siècle, celle de Pétrarque était sans doute la plus illustre. L'inventaire du duc de Berry⁸³ mentionne aussi de très belles pièces, comme par exemple un « grant denier d'or bien pesant enquel est contrefait au vif le visage de Julius César », et « un petit joyau d'or roont où est d'un costé le visage de Thibère... ».

Les monnaies servaient à décorer les meubles, les vêtements, le harnachement des chevaux. Mathieu de Coucy rapporte en avoir donné un certain nombre au fol du roi Lancelot pour qu'il les mette sur « son chapel avec les autres qui y sont » (1453)⁸⁴. Le goût et la science de la numismatique sont en pleine vogue et c'est en relation

directe avec ce développement que prend naissance une industrie de la médaille. Le nom *medalia*, dont la première mention connue date de 1274, était d'abord synonyme de vieille monnaie⁸⁵. Parmi divers exemples de reproduction d'antiques, Schlosser⁸⁶ signale une médaille « sarrazine » de Posthumus (III^e siècle), copiée par un jeton du xv^e siècle. De même que les intailles aux mystérieuses figurations, ces pièces avaient des pouvoirs magiques et elles ont contribué à la propagation de plusieurs thèmes. Les circonstances exactes de cette action ont été établies pour les *Très Riches Heures* de Chantilly (c. 1410-1416) où deux compositions, le char solaire accompagnant les signes du Zodiaque, et le roi à cheval devant les Mages, interprètent directement le médaillon en or avec Héraclius et Constantin, acquis par le duc de Berry en 1402⁸⁷.

Si un grand nombre de sujets (nefs et poissons volants, tri-quètre, Louve, Vénus dans la coquille), communs à la numismatique et aux intailles antiques ont pu se diffuser par les deux voies, d'autres semblent spécifiques à la monnaie, ainsi une curieuse bête que nous nommerons le « quadrupède à deux pattes ».

L'anomalie s'explique d'abord par l'usure du métal. Certaines parties de la figure du cheval s'effacent avec le temps : ses jambes paraissent souvent se détacher. Ce jeu subsiste sur certaines pièces barbarisées de basse époque mais comme une règle de dessin. L'image est progressivement disloquée : les pattes de devant, dont les attaches sont plus fragiles, se placent de plus en plus loin et se promènent librement⁸⁸. Une créature nouvelle est née. Elle ne trouvera son type définitif qu'avec la suppression complète des membres séparés.

Quelques statères des parisiens reproduisent déjà ce dernier stade⁸⁹, mais le motif se multiplie dans les foyers anglo-saxons⁹⁰. Avec le tronc continué directement par un long cou tracé par la même courbe, la figure a souvent été prise pour un dragon. Parfois, deux légères saillies à peine visibles restent encore sur le poitrail, en souvenir des membres amputés, mais, en général, de la croupe jusqu'à la tête, le corps est lisse. Jamais on ne croirait qu'il s'agissait primitivement d'un quadrupède, s'il n'en avait gardé la position horizontale. Privée en avant de son appui, la bête semble suspendue. Elle est monstrueuse par son anatomie, mais plus encore par son affranchissement des lois de l'équilibre.

C'est également en Angleterre que l'animal renaît dans les dernières décades du $xiii^e$ siècle. Un manuscrit du Sud anglais (1280-1300)⁹¹ et le *Psautier* de Peterborough (fin du $xiii^e$ siècle)⁹² en montrent de fidèles reproductions. Il apparaît dans les *Enfers* anglo-

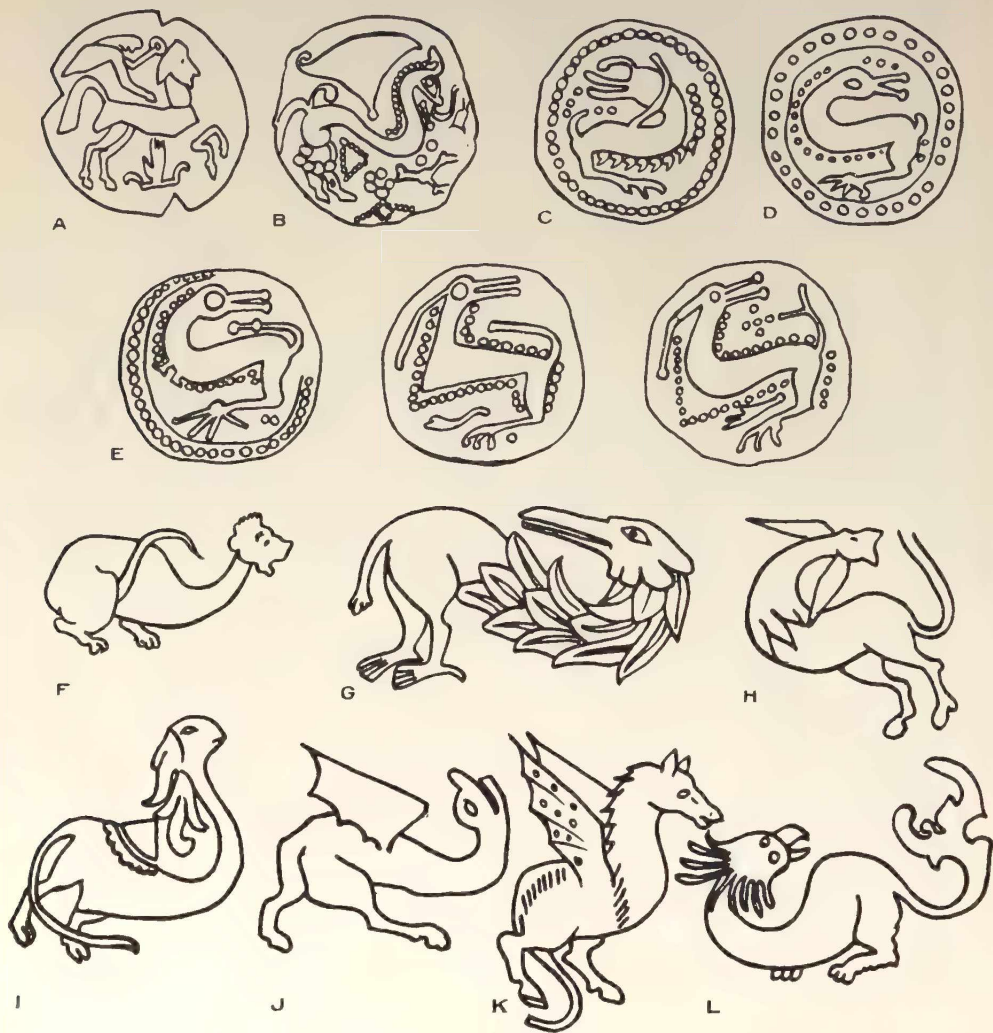


Fig. 29. — « QUADRUPÈDES A DEUX PATTES » : A. Statère des piétons. — B. Statère des parisiens. — C, D et E. Monnaies anglo-saxonnes. — F. Manuscrit du Sud anglais, 1280-1300. — G. Tombeau de Richard II à Westminster, c. 1400. — H et I. Manuscrits espagnols, xv^e siècle. — J. *Bréviaire* d'Isabelle la Catholique, xv^e siècle. — K. *Bestiaire* de Conrad de Megenberg, 1470. — L. Recueil d'ornements de Stephan von Urach, c. 1495.

normands⁹³ et se répand avec l'enluminure de l'Est-anglien⁹⁴. On le retrouve dans la sculpture des stalles⁹⁵ et dans les fresques⁹⁶. Un livre de croquis réunissant des thèmes pour les artistes⁹⁷, et le tombeau de Richard II à Westminster⁹⁸, en offrent des exemples particulièrement proches des pièces celtiques, déformant des types romains (fig. 29).

Le bipède conquiert aussi le continent, du Nord jusqu'en Italie et en Espagne. Il court dans la végétation des marges⁹⁹ et sur les stalles¹⁰⁰.



Fig. 30. — « QUADRUPÈDE A DEUX PATTES » : Jérôme Bosch. Musée du Louvre.

Les plafonds peints méridionaux en sont envahis¹⁰¹. Il reparaît dans des recueils d'ornemanistes¹⁰² et jusque dans des traités de sciences naturelles¹⁰³. Sur quelques tapisseries du xve siècle¹⁰⁴, le quadrupède à deux pattes est tenu en laisse par des sauvages. Dans le *Jardin des Délices* de Bosch, il se promène entre un éléphant et une girafe. La *Tentation* du Prado le montre, à côté du saint ermite, sous la forme d'une bête étonnamment vivante, presque naturelle dans sa difformité. Sur un croquis du Louvre, le chien bipède reste horizontal malgré l'absence de pattes de devant. Sans doute, une grande distance sépare-t-elle l'image dégénérée d'une vieille monnaie du dessin du maître, nerveux et juste dans le moindre détail, mais la déformation anatomique, la position contraire aux rudiments de la physique n'ont pas bougé depuis un millénaire (fig. 30).

Deux choses doivent retenir dans cette propagation de la drôlerie antique après le XII^e siècle : le mode de transmission et le choix. Ce sont surtout les petits objets talismaniques, répandus en masse au moyen âge, ayant une place dans son décor et dans sa légende, qui en assurent une aussi large diffusion. A un moment donné, les artistes se tournent résolument vers des répertoires fournis surtout par les monnaies et par les gemmes. Une nouvelle source, restée longtemps inexplorée, est découverte à une époque où l'on commence à ressentir la qualité et la magie des univers en réduction. Mais ce ne sont pas la grâce, la perfection des formes pures que l'on a recherchées dans ces trésors. L'imagerie gothique a recueilli surtout ce qu'il y avait de singulier et de difforme dans toutes les couches de la civilisation archaïque, classique, barbarisée. Le monde gréco-romain y contribue d'abord à un réveil du fantastique. Introduites dans les compositions du moyen âge, ces bizarreries restent parfaitement reconnaissables. Tandis que les représentations des dieux deviennent de plus en plus indépendantes du prototype dans les mythologies moralisées, les grylles et les grotesques antiques qui se propagent plus librement dans le domaine de la décoration et de la fable conservent généralement intacts les éléments originels dans l'iconographie et dans l'imagination.

NOTES DU CHAPITRE II

1. A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, n° 3348 ; E. Tölken, *Erklärendes Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine der Kgl. Preuss. Gemmensammlung*, Berlin, 1835, pl. VIII, 302 ; J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Florence, 1760, pl. VII, 15.
2. Fr. Imhoof-Blumer et O. Keller, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen*, Leipzig, 1889, pl. XXIV, 38, pl. XVII, 13 ; A. Furtwängler, *Beschreibung*, n°s 2121, 5930 ; E. Tölken, *op. cit.*, pl. VIII, 300 ; J. Winckelmann, *op. cit.*, pl. VII, 14.
3. Fr. Imhoof-Blumer et O. Keller, *op. cit.*, pl. XVIII, 49.
4. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n° 8344 ; E. Tölken, *op. cit.*, pl. VIII, 303.
5. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, Berlin, 1900, pl. XLVI, 34.
6. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n°s 8346, 8348, 8546 ; *Die antiken Gemmen*, pl. XLVI 35 ; Fr. Imhoof-Blumer et O. Keller, *op. cit.*, pl. XIX, 45 ; E. Tölken, *op. cit.*, pl. VIII, 305 308 ; C. W. King, *Antique gems and rings*, Londres, 1872, pl. LVI, 7.
7. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n°s 3350, 8345 ; E. Tölken, *op. cit.*, pl. VIII, 310.
8. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n° 2522.
9. A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, I, pl. XLVI, 32.
10. S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris, 1895, pl. 72, fig. 95-7.
11. A. Furtwängler, *Beschreibung*, n° 7547.
12. E. Tölken, *op. cit.*, pl. VIII, 306 et 309.
13. L. Stephani, *Erklärung einiger im Südlichen Russland gefundene Kunstwerke*,

Compte rendu de la Commission impériale archéologique, Saint-Petersbourg, 1870-1871, p. 18 ; W. Deonna, *Aphrodite à la coquille*, *Revue archéologique*, 1917, p. 397.

14. W. Deonna, *Aphrodite à la coquille*, p. 399.

15. L. Stephani, *op. cit.*, p. 19.

16. G. Marchi, *L'Aes grave del Museo Kircheriano*, IV, Rome, 1839, pl. 2, fig. 2, pl. 3, fig. 3 et 4, pl. 6, fig. 5.

17. Th. Panofka, *Terracoten des Kgl. Museum zu Berlin*, Berlin, 1842, pl. xvii et xviii ; S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 1899, pl. 34, fig. 1 et 3 ; J. J. Bernoulli, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig, 1873, p. 326, *Aphrodite mit Muschelflügel* ; K. Tümpel, *Die Muschel der Aphrodite*, *Philologus*, LI, 1892, p. 385 et s.

18. Pour l'adaptation de la coquille à l'architecture, voir M. Bratschkova, *Die Muschel in der antiken Kunst*, *Bulletin de l'Institut archéologique bulgare*, XII, 1938, p. 1-132.

19. M. Bratschkova, *op. cit.*, nos 329, 390, 857, 860, 899, 900, 901.

20. A. Millin, *Monuments antiques inédits*, II, Paris, 1806, pl. xviii.

21. G. Brusin, *Aquileia, guida storica e artistica*, Udine, 1929, fig. 161.

22. L. Stephani, *Erklärung einiger Vasengemalde*, *Compte rendu de la Commission impériale*, 1862, p. 65, note 6.

23. V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*, *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1894, p. 111.

24. F. Houssey, *Les théories de la genèse à Mycène et le sens zoologique de certains symboles du culte d'Aphrodite*, *Revue archéologique*, 1895, p. 12 et s.

25. M. Bratschkova, *op. cit.*, fig. 47.

26. R. P. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, *Revue de l'art chrétien*, 1891, II, p. 296, fig. 346 et 371.

27. Voir A. de Bastard, dans le *Bulletin du Comité Historique*, II, 1850, pl. 173.

28. O. Marucchi, *I monumenti del Museo Lateranese*, Rome, 1911, pl. xviii, n° 1.

29. E. Dewick, *The Metz Pontifical*, Londres, 1902, pl. 12, 34, 91, 87 ; L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Bruxelles, 1907, fig. 69 ; E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, fig. 29 ; H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, pl. 3.

30. M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Iéna, 1911, p. 73 et P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, I, Paris, 1906, p. 37.

31. Cathédrale de Lyon, L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880, 2^e série, pl. II.

32. Th. Belin, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.

33. L. Olschki, *Manuscripts français à peintures des Bibliothèques d'Allemagne*, Genève, 1932, pl. LX.

34. Cathédrale de Lyon, L. Bégule, *op. cit.*, 3^e série, pl. I ; O. Jennings, *Early woodcut initials*, Londres, 1908, fig. p. 247.

35. P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1904, pl. I et XIII.

36. H. T. Bossert, *Das mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig, 1912, et W. Bühler, *Heinrich Mang, Der Hausbuchmeister*, *Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst*, 1931, p. 1 et s.

37. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques de France*, Paris, 1937, pl. LXVIII, ms. du XIV^e siècle.

38. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, pl. CXII, 1483-1500.

39. Th. Belin, *op. cit.*

40. F. Michel, *Monuments du Gâtinais*, Lyon, 1879, pl. XIX, 2.

41. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des Bibliothèques de France*, Paris, 1933, pl. CVI, 1481-1497 ; A. Köhl, *Die Illustration des Rosenromans*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A.H. Kaiserhauses*, XXXI, I, Vienne, 1912, pl. XV, XV^e siècle.

42. L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 929, fig. IV.

43. F. Michel, *op. cit.*, pl. XIX, 2.

44. L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 929.

45. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, pl. 70.

46. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, pl. p. 100.

47. J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, p. XXXII.

48. Cambridge, Trinity College, ms. Bx. 2, Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, p. 65, fig. 41.

49. Ch. de Tolnay, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zurich, 1952, n° 64.
50. Académie de Venise, C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Paris, 1936, fig. 139, p. 130 ; voir aussi T. A. Cook, *Spirals in nature and art*, Londres, 1903, p. 95, pl. 1.
51. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 39.
52. H. Prinz, *Altorientalische Symbolik*, Berlin, 1915, pl. 1, III.
53. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 43.
54. B. Graser, *Die Gemmen des Kgl. Museums zu Berlin mit Darstellungen antiker Schiffe*, Berlin, 1867, fig. 47, XXXII, fig. 73, XIII.
55. B. Graser, *Die ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen*, Berlin, 1870, fig. D 614³, Alexandrie du temps de Néron.
56. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. 59, fig. 49-5.
57. Is. del Sotio, *Le Lapidaire du XIV^e siècle, d'après le traité de Jean de Mandeville*, Vienne, 1862, p. 124.
58. B. Graser, *Die ältesten Schiffsdarstellungen auf antiken Münzen*, fig. A 584 b, B 422 b, D 239 b.
59. B. Graser, *Die Gemmen mit Darstellungen antiker Schiffe*, fig. 103, XII.
60. L'image ne doit pas être confondue avec un bateau superposé à un poisson de l'*Image du Monde* de Gautier de Metz (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2200, f° 80) et du *Traité* de Megenberg (A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, Leipzig, 1921, pl. 459) où c'est une baleine prise pour une île par un batelier.
61. Fr. S. Maffei, *Gemmae antiche figurate*, III, Rome, 1707, fig. 17.
62. E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, III, Paris, 1910, pl. LXV, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19.
63. *Ibid.*, pl. CLXXV, 12.
64. P. Lafond, *op. cit.*, pl. p. 54.
65. A. Gluck, *Pierre Brueghel le Vieux*, Paris, 1936, pl. 17.
66. E. Goblet d'Alviella, *La migration des symboles*, Paris, 1891, p. 221 et s.
67. E. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Berlin, 1840, I, pl. VI, II, pl. CXLII, IV, pl. CCXLVI.
68. A. Furtwangler, *Die antiken Gemmen*, I, pl. XXVI, 74 ; C. W. King, *op. cit.*, pl. III, 35.
69. E. Babelon, *Traité des monnaies*, III, pl. XXIII, 12-19, XXX, 20, XXXIII, 10, 11, 12, CLXIII, 16-26.
70. E. Goblet d'Alviella, *op. cit.*, p. 28.
71. A. Schramm, *op. cit.*, XIII, pl. 198, n° 1989 ; M. de Smirgrodski, *Geschichte der Svastika*, Brunswick, 1890, pl. II, fig. 155.
72. H. Hahnloser, *op. cit.*, fig. 152.
73. Pinacothèque de Munich, Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 67.
74. Gravé par H. Burgkmair, M. Geisberg, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, I, Munich, 1923, pl. 16.
75. A. Gori, *Museum Florentinum, Gemmae antiquae*, Florence, 1732, pl. LIV.
76. A. Engel, *Traité de numismatique du moyen âge*, I, Paris, 1891, fig. 298 ; H. Grueber, *Handbook of the coins of Great Britain and Ireland*, Londres, 1899, pl. II, fig. 64.
77. R. Forrer, *Keltische Numismatik der Rhein-und Donaulande*, Strasbourg, 1908, fig. 497.
78. *Congrès archéologique de Strasbourg*, 1920, fig. p. 21. Chapelle du Mont-Carmel de la cathédrale de Metz.
79. H. Schmidt, *Denkmäler des Holz-und Metallschnittes im Kgl. Kupferstichkabinett in München*, Nuremberg, s. d., n° 83, pl. 82 ; W. L. Schreiber, *Manuel*, II, n° 1961 et *Form-schnitte und Einblattdrucke in der Kgl. Bibliothek zu Berlin*, Strasbourg, 1913.
80. J. Carcopino, *La Louve du Capitole*, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1924-1925, p. 9 de l'*Extrait*.
81. A. de La Fons-Mélécocq, *Documents pour servir à l'histoire des monnaies*, *Revue de la numismatique belge*, 1861, p. 418.
82. E. Babelon, *Les origines de la médaille en France*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, XVII, 1905, p. 162.
83. J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, Paris, 1894, I, p. CXXIII, p. 70 et II, p. 26.
84. A. de La Fons-Mélécocq, *Documents pour servir à l'histoire des monnaies*, XV^e et XVI^e siècles, *Revue de la numismatique belge*, 1862, p. 279.
85. E. Babelon, *Les origines de la médaille en France*, p. 162.

86. J. von Schlosser, *Die ältesten Medaillen und die Antike, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses*, XVIII, 1897, p. 64-108.
87. J. Guiffrey, *Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean, duc de Berry, en 1402, Revue numismatique*, 1890, p. 86 et s. ; H. de la Tour, *Bulletin des Antiquaires de France*, 1903, p. 296 ; P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, p. 9, pl. I à XII et XXXVII.
88. A. Blanchet, *Manuel de numismatique française*, I, Paris, 1912, fig. 71, 95, 103. Statères des 11^e-1^{er} siècles, des piétons, des parisiens, des morins ; H. de la Tour, *Atlas des monnaies gauloises*, Paris, 1892, pl. v, 2250, 2252, pl. XXIII, 6827, pl. XXXI, 7777, 7779, pl. XXXV, 8707.
89. R. Forrer, *op. cit.*, pl. XIV, 444.
90. A. Engel et R. Serrure, *Traité de numismatique du moyen âge*, Paris, 1891, fig. 314 et 316 ; C. F. Keary, *A Catalogue of English coins in the British Museum*, Londres, 1887, I, pl. IV, 3 et 7 (600-750?) ; R. Ruding, *Annals of the coinage of Great Britain*, III, Londres, 1840, *seattae*, pl. 1-27, pl. 26-10.
91. M. R. James, *A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1893, pl. vi.
92. J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s. d., pl. XVI.
93. A. Auriol, *La Descente de saint Paul en Enfer, Trésor des Bibliothèques de France*, III, 1930, pl. III.
94. E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1928, pl. 2, *Psautier d'Ormesby* ; pl. 53, Walter de Milemete, *De Nobilitatibus*, 1326-1327 ; pl. 56, *Psautier Louterell*, c. 1340.
95. F. Bond, *Stalles and Tabernacle Work*, Londres, 1910, fig. p. 76.
96. Hailes Church, Gloucestershire, c. 1350, T. Borenus, *English medieval painting*, Panthéon, 1926, pl. 55.
97. M. R. James, *An English medieval sketch-book, n° 1916 in the Pepysian Library, Magdalen College, Cambridge*, The Walpole Society, 1924-1925. pl. II.
98. H. Shaw, *Alphabet, Numerals and Dedices of the Middle Ages*, Londres, 1845.
99. A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, La Haye, 1922, I, pl. 115, 118, 119 ; P. d'Ancona, *La miniature italienne*, Paris, 1925, pl. XXI, fig. 31 ; J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, II, Barcelone, 1930, pl. 120, 122, 143.
100. B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marbourg, 1930, pl. 53 b ; *La Escultura en Andalucia*, I, Séville, s. d., pl. 100, stalles de Séville, 1478.
101. Plafonds de Fréjus et de Pont-Saint-Esprit, M. L. Brugier-Roure, *Les plafonds peints de la vallée du Rhône, Congrès archéologique*, 1885, p. 309 et s. ; photographies des Monuments Historiques n°s 123363, 123364.
102. Recueil de Stephan von Urach, avant 1495, J. von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des AH. Kaiserhauses*, XXIII, 1903, fig. 11.
103. *Buch der Natur* de Conrad von Megenberg, 1470, A. Schramm, *op. cit.*, III, pl. 458, 460.
104. H. Gobel, *Wandteppiche*, III, Berlin, 1933, fig. 9 et 47 a, Suisse septentrionale, c. 1450 et 1460.

CHAPITRE III

ORNEMENTS ET CADRES ISLAMIQUES

I. LE MONDE MUSULMAN DANS LE MOYEN AGE GOTHIQUE. *La science arabe. Le goût du « sarrazinois » : collections, contrefaçons.*

II. DÉCOR ABSTRAIT. *L'ornement coufique. L'entrelacs polygoné. La tresse étoilée. Les « cadeaux ».*

III. VÉGÉTATION FANTASTIQUE. *Le rumī gothique. La demi-palmette orientale et la flore des manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles. Les franges.*

IV. CADRES. *Médallions orientaux. Polylobes, quatrefeuilles sur le carré. Poutres fatimides. Tissus. Arabesques de la Renaissance.*

I

L'ISLAM, qui a donné à l'art roman plusieurs motifs géométriques et héraldiques, le sens de la morphologie abstraite et une famille de monstres, continue, comme l'art antique, à exercer son influence.

Les contacts avec l'Orient n'ont été perdus ni au XIII^e siècle ni plus tard¹. Le va-et-vient entre les rives de la Méditerranée, croisades, commerce, pèlerinages², maintient des relations directes. L'Espagne arabe est un vivant foyer de transmission. Le royaume des Lusignan avance certaines frontières loin vers l'Est. Venise devient l'une des grandes portes de la pénétration orientale dans l'Occident entier.

Nous n'avons pas à retracer ici l'histoire de ces rapports. Ils s'établissent sur tous les plans. Les Orientaux arrivent en nombre. Vingt *clerici transmarini* sont installés à Paris, au XIII^e siècle, par les soins du Pape. Une chaire de « sarrazinois » y est fondée après le concile de Vienne (1312)³. On diffuse les *Lapidaires* et les traités d'astrologie, de médecine et de mathématiques arabes. L'*Optique*

d'Alhazen est traduite en latin vers 1200. On sait combien a été puissante l'action de la pensée islamique sur toute la pensée médiévale⁴. C'est elle qui joue, au XIII^e siècle, le rôle prépondérant dans la propagation de la métaphysique, de la physique et de la morale aristotéliciennes, connues à cette époque surtout par des compilations arabes et par les *Commentaires* d'Averroès. L'averroïsme parisien en est une forme catégorique. Même les mythes, les dieux et les tableaux du ciel antiques renaissent maintenant souvent arabisés⁵. En s'habillant en Arabe, selon un témoignage, lors de son arrivée à Paris, en 1245, pour y donner à l'Université un cours sur Aristote, Albert le Grand rend à l'Islam un hommage symbolique.

Dans le domaine du décor de la vie, l'Orient jouit d'un prestige légendaire. Les séjours de saint Louis en Palestine et en Égypte ont eu de très profondes répercussions sur l'histoire du goût français. Frédéric II et Alphonse le Sage s'entourent de magiciens et de savants arabes et vivent dans un luxe oriental. Des ambassades sont envoyées en Perse en 1292, par Édouard I^{er} d'Angleterre, en 1300 par Jacques II d'Aragon. Les émissaires des maîtres de l'Iran, Arghoun, Ghâzan, Öldjètu, sont reçus par les souverains européens et par les papes et leur apportent des présents somptueux. Des pièces d'orfèvrerie et des textiles continuent à affluer dans les trésors des cathédrales. Des collections privées se constituent. Tous les objets « faits à l'ouvrage d'outremer », où l'industrie de l'Islam occupe le premier rang, sont recherchés. Lorsque l'on parcourt les inventaires de Charles V⁶ ou de Jean de France, duc de Berry⁷, on est frappé par l'abondance de ces verreries, tissus, métaux, attribués aux Musulmans. Les noms « Damas » et « Sarrazin » se retrouvent à chaque instant. Sans doute l'attribution n'est-elle pas toujours exacte ; tout ce qui a l'air oriental ou simplement peu familier à l'Occident nouveau est mis sous cette rubrique, mais cette désignation est comme un titre de noblesse. Ce sont des mots magiques, évocateurs des fastes et des splendeurs des khalifats.

D'ailleurs les œuvres authentiques ne manquent pas. Elles appartiennent à des catégories diverses mais ce sont les tissus et les tapis qui illustrent le mieux la variété et la constance de ces apports. On connaît la provenance des principales étoffes : de Mossoul, la *mousseline*, étoffe de soie et d'or, citée déjà par Marco Polo ; de Bagdad,

le *baldacchino*, soie ornée de figurines, très répandue en Occident jusqu'en Angleterre, exigée par Hulègu dans le tribut qu'il imposa après l'occupation de la Syrie⁸; de Damas, le *damasquin* aux ornements tissés, fabriqué aussi en Perse. Rarement mentionné au xii^e siècle, le *drap d'Antioche* l'est constamment au xiii^e et au xiv^e siècle. Les inventaires des cathédrales de Londres (1295) et de Canterbury (1315) décrivent leur fond noir ou rouge avec des ornements et des oiseaux or ou bleu. L'Iran se spécialise dans le *siglaton* et le *taffetas*⁹. Le *camocas* ou *camocato* est transmis de Chine en Perse et à Chypre d'où il atteint la cour de France. Mais l'île avait sa propre industrie : le *maramato* vient de Famagouste et Nicosie fait concurrence à la manufacture syrienne. Le *damas de Chypre* est recherché dans les pays occidentaux ainsi que l'*or de Chypre*, étoffe à cordonnets d'or, qui s'y fabrique encore de nos jours. D'Égypte provient le *dabiki* à fleurs dorées et les *voiles alexandrins* souvent cités dans les poèmes. Alexandrie est l'entrepôt de tout l'Orient pour toute l'Europe. Quant aux tapis, on les achète partout, en Asie Mineure, en Syrie, en Égypte. En 1398, le duc Louis d'Orléans en fait venir du « pays des Turcs »¹⁰. Dans les tableaux flamands et italiens des xiv^e et xv^e siècles, ce sont souvent des pièces du Turkestan et du Caucase que l'on voit sous les pieds de la Vierge et des saints¹¹. La peinture occidentale a, du reste, donné les principaux renseignements sur les tapis orientaux antérieurs au xvi^e siècle dont il ne subsiste que quelques rares spécimens. On n'insistera jamais assez sur la valeur de ces témoignages.

Tel qu'il s'esquisse dans cette géographie textile, le réseau des transmissions apparaît à la fois serré et étendu. Tous les grands centres de l'Islam et des Chrétientés Orientales fournissent l'Occident. Les distances ne semblent dresser aucun obstacle.

Mais ces marchés ne suffisent pas et c'est une industrie créée sur place qui y supplée en grande partie¹². L'Espagne arabe continue une production qui fut très florissante aux xi^e et xii^e siècles. Un chroniqueur cordouan du xiii^e siècle, Chakoundi, affirme qu'Almeria fabrique des robes d'argent et que Murcie et Malaga sont renommées pour leurs soieries. Un autre texte arabe contemporain¹³ précise que toutes ces villes « ont été particulièrement célèbres par les soies à figures d'or dont les tissus magnifiques ont été une source d'admiration pour les gens de l'Est lorsqu'ils en voyaient une pièce ». Les

noms de Bagdad et d'Attabi, un de ses quartiers¹⁴, ont été associés à tout un groupe de fabrications hispaniques. Les motifs classiques, avec des êtres fantastiques figés à l'intérieur des médaillons, dont l'origine remonte aux formes sassanides, y sont repris jusqu'au milieu du ^{xiii}e siècle, où l'on voit un repliement vers le décor abstrait, plus islamique encore par son esprit mais sans toutefois un abandon complet des figures héraldiques¹⁵. C'est tout un fonds oriental qui se retrouve sur la périphérie immédiate à la portée de l'Occident gothique. Certains de ces tissus ont été identifiés dans les trésors des cathédrales françaises, ainsi le suaire de saint Léon de Sens, ou la chasuble de saint Edmond († 1241), à Saint-Quiriace de Provins, attribués à des ateliers andalous de la fin du ^{xii}e et du ^{xiii}e siècle¹⁶. Les « tapis d'Espagne », mentionnés dans plusieurs inventaires étaient sans doute mauresques.

L'Italie a, pour sa part, beaucoup contribué à la propagation de ces étoffes. Longtemps, Palerme dessert les principaux marchés européens ; elle a produit des pièces illustres comme le manteau en forme de chape d'église, daté de 1135, utilisé depuis le ^{xiii}e siècle pour le couronnement des empereurs allemands, ou la tunique de lin envoyée à Otton IV et qui servit à envelopper les restes de Frédéric II.

Cosmopolites dès le temps de Roger II, ces ateliers, où l'on voyait collaborer des Grecs, des autochtones et des Arabes, avaient toujours gardé des ouvriers occidentaux. Ils sont néanmoins restés rigoureusement fidèles à leurs modèles byzantino-islamiques. Au ^{xiii}e siècle, la production ne s'en distingue que par des détails comme la distribution dans les registres ou le mode des inscriptions.

Mais la Sicile semble encore trop éloignée. Ses industries ne tarderont pas, du reste, à la quitter. Après les troubles de 1282, les artisans palermitains s'en vont d'abord à Lucques et à Amalfi, puis à Gênes, Florence, Venise. Dans l'histoire des rapports artistiques avec l'Orient, ces phénomènes de migration marquent une nouvelle étape. Nous assistons à un glissement vers l'Ouest et à un rapprochement des centres d'influence. Pendant un certain temps, la fabrication garde son caractère purement oriental et les matières premières continuent à affluer de l'Est. La *seta ghella* et la *seta masandroni* viennent directement de Perse et la Géorgie fournit beaucoup aux Lucquois¹⁷, mais il s'agit de productions de contrefaçons.

Ces avant-postes d'Asie pénètrent plus profondément encore. A Ratisbonne¹⁸, des ateliers de soierie sont établis dès le milieu du ^{xiii}e siècle. C'est un îlot où l'art des monstres affrontés et adossés, des armoiries avec des bêtes hiératiques, fleurit comme à Byzance ou chez les Musulmans. Alexandre emporté par les griffons, transmis dans la sculpture romane d'Italie jusqu'en Alsace par la voie du Rhin, y a été exécuté sur des tissus comme sur un prototype oriental. Un autre centre important est fondé à Cologne¹⁹. Ici aussi le ^{xiii}e siècle est au niveau de l'an mil byzantin. Bien qu'achetant surtout en Italie, Paris possède sa propre industrie arabisante. Une « ordonnance du mestier des ouvriers de drap de soie » porte la date de 1260. En 1277, paraît un privilège spécial pour les tapis sarrazinois; en 1302, certaines dispositions pour conformer la tapisserie aux règles sarrazinoises, et une corporation d'ouvriers spécialisés en aumonières sarrazinoises brochées figure sur les registres à la fin du ^{xiii}e siècle²⁰. A Arras, en 1389, un certain Jean de Croisètes est qualifié de tapis-sier sarrazinois. Plusieurs objets mentionnés dans les inventaires royaux comme sarrazins ou de Damas ont été faits en France, par des Français²¹.

Un vaste tableau d'afflux nous est ainsi donné par une seule technique. La céramique et l'orfèvrerie pourraient le compléter. Des modes arabes ont été signalées en Occident²², et un « Versailles du moyen âge », le parc d'Hesdin, aménagé entre 1295 et 1302 par Robert II d'Artois qui fut régent de Sicile, était peuplé de nombreux automates semblables à ceux d'al-Djazari²³. Ces éléments suffisent pour établir l'intensité et la diversité des relations entre les deux mondes.

Deux traits peuvent être dégagés de cette rapide revue : la connaissance très étendue des choses de l'Orient et un effort systématique d'imitation. Déjà la variété des termes utilisés pour désigner les différentes étoffes, où retentissent sans cesse les noms de villes asiatiques et africaines, évoque les principaux foyers de ces ouvrages de luxe, mais la naissance d'une industrie qui nécessite un savoir approfondi de la technique et des rapports constants avec les pays d'origine est plus significative encore.

Le moyen âge gothique ne renonce pas aux anciennes sources qui ont si fortement marqué le moyen âge roman. Même le triomphe

d'un style nouveau ne le détourne pas des formes orientales. Plus que jamais, l'Islam exerce son attrait. Après le ^x^e et le ^{xii}^e siècle, c'est dans la seconde moitié du ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle que ses apports se multiplient dans le décor. Cette vague diffuse des thèmes et des techniques déjà connus, mais ce n'est pas sa seule contribution. L'Occident ne recherche plus exactement les mêmes valeurs. L'Orient a également changé. Il évolue et continue à s'enrichir de raffinements nouveaux. Son influence s'exerce toutefois toujours dans le même sens de l'abstraction, de l'artifice, du fantastique. Dans l'ornement, dans l'imagerie, dans les figurations religieuses, il introduit la note d'une fable exotique. Greffé maintenant sur des systèmes plus proches de la réalité et de la vie, ses obsessions géométriques et ses visions surnaturelles y apparaissent plus singulières encore que dans le monde roman qui, tout entier, évoluait dans l'impossible.

II

Le génie arabe se manifeste en premier lieu dans le décor gothique par l'ornement et par un thème qui en est le symbole : le caractère coufique. On se souvient que le motif s'est répandu en Grèce dès la première moitié du ^{ix}^e siècle²⁴. L'art roman l'a également utilisé dans la sculpture et dans l'enluminure²⁵. A Moissac, la pseudo-inscription court sur le tailloir d'un chapiteau, à Saint-Pierre de Reddes sur le linteau à incrustations décoratives, au Puy et à la Voûte-Chilhac dans les frises de la porte de bois. Sur un de ces bandeaux, Fikry²⁶ a même pu déchiffrer les mots *MA CHĀLLAH*, « Voilà ce qu'a bien voulu Dieu », transcrits avec des fautes, mais parfaitement lisibles. Enfin, l'*Apocalypse* de Saint-Sever déroule une bande coufique sur les bordures de son premier folio.

Une véritable renaissance de l'ornement se produit au ^{xiii}^e siècle, et, en même temps, une migration du Sud, toujours ouvert aux influences d'Orient vers les foyers de l'Ile-de-France. La première étape est à mi-chemin : à Limoges, vers 1225-1230, toute une série de pièces d'orfèvrerie à fond semé ou non de fleurs et de rosaces, mais émaillées, est décorée de ces motifs²⁷ qui disparaissent vers le milieu

du ^{xiii}^e siècle pour reparaître à Paris. L'Italie qui, selon Soulier, en serait le principal propagateur²⁸ ne connaît pas d'exemples de ce regain avant 1275, tandis que dans le Nord, on en voit déjà dans les *Psautiers* de saint Louis (c. 1254) et d'Isabelle de France (avant 1270), suivis de plusieurs manuscrits²⁹, sur le retable de Westminster (c. 1260) — sans doute un cadeau de saint Louis pour l'abbaye nouvellement construite par son « cousin anglais »³⁰ —, sur le pavement de Saint-Denis (milieu du ^{xiii}^e siècle)³¹. Ils sont fréquents sur les ivoires français de la fin du ^{xiii}^e et du ^{xiv}^e siècle³² et sur les objets en métal³³. Les inventaires, comme celui de Charles V, mentionnent d'ailleurs de nombreuses pièces d'orfèvrerie, des verres et

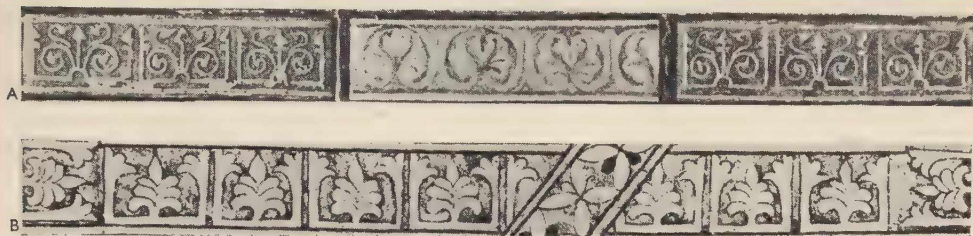


Fig. 31. — ORNEMENTS COUFIQUES : A. *Psautier* de saint Louis, c. 1254-1270.
B. *Apocalypse* de Saint-Sever, c. 1028-1072.

des étoffes, ornés de « lettres de Damas » ou de « Sarrazins »³⁴. Il s'agissait souvent d'inscriptions authentiques au nom de l'artiste et du propriétaire ou simplement d'un verset du Coran, sur des objets orientaux, mais également d'imitations occidentales de l'écriture arabe. Introduits dans le décor, ces ornements lui donnent un caractère énigmatique et un cachet de marque. Le dessin dérive surtout du *lām* et du *alef*, formés de lignes verticales. Il est très proche de ces combinaisons dans le Midi roman. Avec leurs hampes se terminant par des fleurons, la branche médiane par des palmettes, les bandes coufiques des *Psautiers* royaux du ^{xiii}^e siècle sont presque identiques à la bordure cernant aussi une page entière de l'*Apocalypse* de Saint-Sever qui se rattache directement aux systèmes mozarabes (fig. 31).

Les formes islamiques ne tarderont d'ailleurs pas à se mêler étroitement à la décoration gothique. Après les thèmes coufiques, on y voit renaître l'entrelacs juste au moment où la végétation vivante éclate et envahit les marges. Vers la fin du ^{xiii}^e et au début

du xiv^e siècle, il est partout, dans toutes les grandes écoles d'enluminure. Mais c'est dans l'Est-anglien et les foyers avoisinants qu'il prend d'abord le plus d'ampleur. Ce ne sont plus de simples tresses mais des dédales formés par une distribution savante des angles et des courbes. Tantôt les plis se cassent et recomposent la natte par des zigzags³⁵, des lignes diversement brisées³⁶, tantôt ils se surchargent de nœuds greffés à l'extérieur³⁷. Parfois les nœuds et les cassures

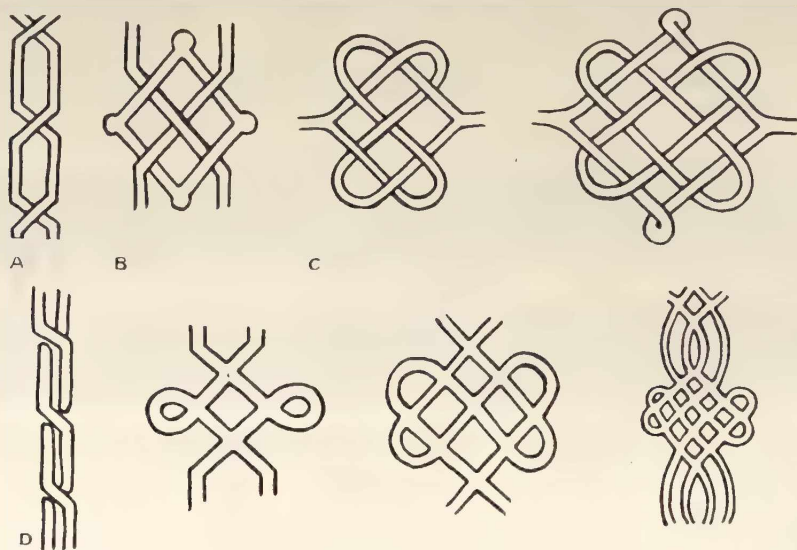


Fig. 32. — ENTRELACS GOTHIQUES ET ISLAMIQUES : A. *Psautier* de Bohun, c. 1370. — B. *Psautier* Tenison, 1284. — C. *Psautier* de Richard de Canterbury, début du xiv^e siècle. — D. Poterie syro-mésopotamienne, $xiii^e$ - xiv^e siècle.

alternent³⁸. Souvent les entrelacs sont sectionnés à intervalles réguliers, ce qui permet d'en dégager les formes cachées³⁹ — des quatre-feuilles en croix de saint André inscrits dans des carrés⁴⁰, des as-de-cœur entrecoupés⁴¹, des enchaînements de 8⁴² et de losanges⁴³. En modifiant les agencements internes d'un même réseau, on y découvre un nombre incalculable de figures. Des polygones, des polylobes s'enclavent, s'enchaînent, se renouvellent à l'infini à l'intérieur d'un système fixe⁴⁴.

Plusieurs de ces compositions rappellent des entrelacs des $viii^e$ et ix^e siècles avec des courbes brisées, des crénelures, des quatre-feuilles entrecroisées⁴⁵, mais elles relèvent maintenant directement

de l'art des géomètres musulmans qui les a conservées pendant des siècles. Alors que l'Occident les a souvent abandonnées, l'Islam continuait imperturbablement les mêmes variations sur les mêmes thèmes, à la manière d'une mélodie qui se répète sans fin et accompagne diverses réceptions. Tous les motifs que nous avons notés, les entrelacs crénelés⁴⁶, les as-de-cœur entrecoupés⁴⁷, les quatrefeuilles dans les carrés⁴⁸, les grilles entières nattées⁴⁹ s'y déploient à la même date (fig. 32). Ce sont ces tresses, recomposées selon les procédés définis par des fractions, des algébristes et des polygonistes orientaux, qui reparaissent dans le décor des manuscrits gothiques. Même la finesse et le graphisme y gardent la qualité d'une épure islamique (fig. 33) et certaines formes complexes se restituent absolument intactes, par exemple l'entrelacs-rosace.

Le thème est spécifiquement musulman. On le voit déjà sur un *Coran* au nom d'un prince sulaihide du Yémen, en 1025⁵⁰. Il est courant dans la céramique syrienne⁵¹ et iranienne, en Espagne arabisante sur les tissus des XII^e et XIII^e siècles⁵², plus tard dans le décor des plats lustrés de Valence⁵³. Dans la miniature persane, il timbre parfois les boucliers⁵⁴. Les *Corans* maugrabins tardifs le déploient avec un luxe et une complexité inégalés⁵⁵.

L'enluminure occidentale copie avec fidélité ces ornements. La tresse étoilée du *Bréviaire* de Marguerite de Bar (début du XIV^e siècle)⁵⁶ et d'un livre italien (1338)⁵⁷ peut être confondue avec la rose nattée d'un bol de Kachan (XIII^e siècle)⁵⁸. Dans le *Psautier* d'Ormesby, ses pointes se chargent de glands et de feuillages, mais, d'autre part, on y voit aussi des entrelacs aux cercles enchaînés comme dans les plus somptueuses rosaces orientales (fig. 34). Même l'ornementation des édifices s'en est parfois servie. Harvey⁵⁹ a révélé une remarquable ressemblance des entrelacs complexes, basés sur le même thème, dans le décor de la cathédrale de Canterbury (c. 1320) et d'un mihrab persan contemporain.

Léonard de Vinci a combiné ces arrangements dans ses six nœuds⁶⁰ qui sont restés comme le symbole de sa pensée à la fois tortueuse et inflexible. Vasari en parle, en précisant qu'il « perdit même son temps à dessiner des entrelacs de cordes, conduits méthodiquement de façon à ce qu'on puisse les parcourir de bout en bout en garnissant un cercle »⁶¹. Ces *tondi* ou *gruppi di cordi* appelés aussi

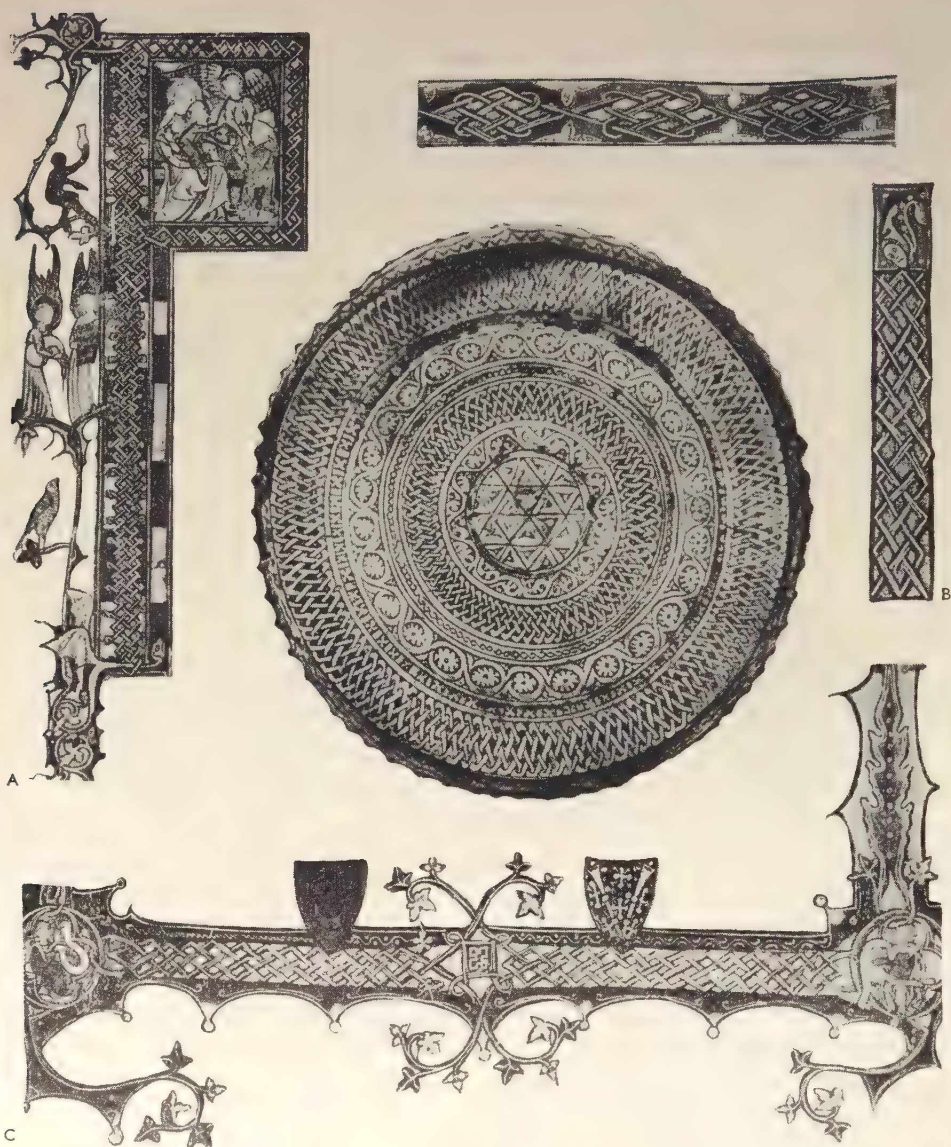


Fig. 33. — ENTRELACS GOTHIQUES ET ISLAMIQUES : A. *Bible flamande*, début du xiv^e siècle. — B et C. *Psautier de Gorleston*, Est-anglien, début du xiv^e siècle. — D (centre). *Compotier persan*, xi^e siècle (?). Chicago, The Art Institute.

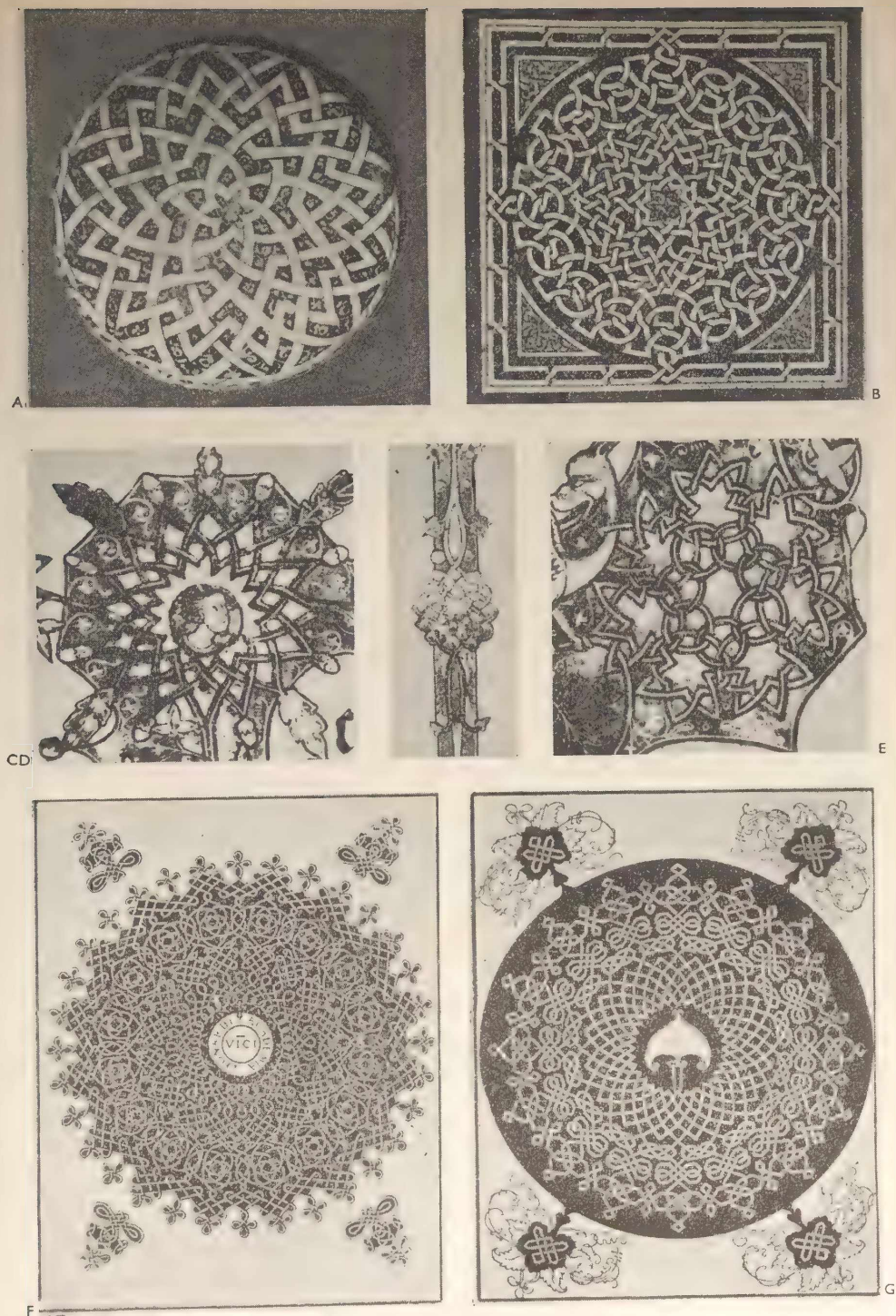


Fig. 34. — ENTRELACS ROSACES : A. Bol de Kachan, ^{xiii}e siècle. Coll. A. U. Pope. — B. Coran maugrabin de Mouley Zidan. — C et E. Psautier d'Ormesby, début du ^{xiv}e siècle. — D. Bréviaire de Marguerite de Bar, début du ^{xiv}e siècle. — F. Léonard de Vinci. — G. Albert Dürer.

des labyrinthes, sont composés de plusieurs roues de 8, de polygones, de cercles, d'as-de-cœur entrecoupés et enlacés. Toutes leurs parties sont dégagées et parfaitement lisibles, indéchiffrables et unies. Chaque pli s'inscrit avec netteté mais garde secret son mécanisme. La perfection tient du miracle.

On a pensé que ces dessins, avec l'inscription *Academia Leonardi Vinci* au centre, étaient conçus pour décorer les cartes d'entrée de l'école milanaise du maître ou pour son ex-libris. Selon Errera, il s'agirait d'armoiries parlantes, jouant sur le mot *enchaîné* — Vinci. G. d'Adda n'y voit que des modèles de dentelle ou de broderie⁶².

C'est, tout d'abord, un exercice d'adresse sur des formes pures, un jeu d'esprit. De même qu'à l'époque gothique, les motifs ont été utilisés aussi dans le décor d'architecture : par Bramante sur la coupole de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan⁶³, par Léonard lui-même sur le plafond de la Sala delle Asse du château Sforza (c. 1498)⁶⁴, mais, cette fois-ci, il a construit le nœud avec seize arbres. Lors de son deuxième séjour en Italie, Dürer a regravé sur bois les six compositions, en supprimant d'abord la signature, en y substituant ensuite son propre monogramme. Dans son journal de voyage aux Pays-Bas, les *knoten* sont mentionnés comme un cadeau fait à un verrier nommé Dietrich⁶⁵.

Noués autour de deux grands noms, les entrelacs étoilés sont maintenant doublement illustres. Appelés aussi *gruppi moreschi*, *arabeschi* ou *cordelle alla damaschina*, ils se rattachent directement aux roses tressées arabes, sensiblement les mêmes dans les *Corans* contemporains d'Afrique, mais, par l'Islam, ils rejoignent la tradition gothique qui a assimilé les mêmes motifs dès le xiv^e siècle.

L'entrelacs est répandu depuis un certain temps aussi sous un nouvel aspect : formé non pas de brins de plus en plus fragiles et fins, mais simplement avec des lignes calligraphiées en pleins et en déliés. Le thème est transposé dans l'écriture gothique. Par une curieuse contradiction, ces ornements en trait de plume, appelés *cadeaux*⁶⁶, sont plus fréquents dans le décor des livres imprimés que dans les manuscrits⁶⁷. Ils y composent des lettres, des bordures et des vignettes, en reprenant les simples tresses et toutes leurs variations. L'angulation aiguë et l'alternance des lignes épaisses et fines donnent aux figures un caractère plus sec et plus précis. Tout est lisible,

net, malgré la profusion des éléments. Jamais deux traits voisins ne se confondent. Ils semblent avoir été conduits par des doigts d'acier.

Le motif évoluera vers la complication et vers un relâchement de l'armature. Les angles et les 8 se multiplient. Les nœuds se greffent sur les pointes et sur les courbes, en habillant la lettre d'une armature dentelée. Tantôt ils se déroulent par larges ondulations, tantôt ils se



A



B

Fig. 35. — ENTRELAÇOS CALLIGRAPHIÉS : A. Lettre d'un livre imprimé chez Antoine Vêrard, 1500. — B. Frontispice allemand, 1572.

resserrent. Des courbes nouvelles surgissent sous l'impulsion du rythme de la main qui se promène sur le papier. Les tresses se décomposent au cours du ^{xv}^e siècle, dans la cadence de l'écriture. Des fleurons, des plis doublés, triplés, des lignes brisées déchirent les formes régulières et fusent de tous côtés (fig. 35). Mais l'entrelacs ne se perd pas dans ces caprices. Il se renoue sans cesse autour de ces combinaisons plus libres. Parfois, il reparaît dans sa rigueur et sa sécheresse originelles. Un frontispice allemand refait encore en 1572, dans ses cadeaux, toutes les figures polygonées⁶⁸. On y retrouve

les formes crénelées, des entrelacs nouant des 8, des as-de-cœur, des quatrefeuilles, de larges treillis à plis cassés. Les thèmes qui se sont répandus au moyen âge se restituent et se récapitulent, en quelque sorte, dans leur pureté tout islamique. La persistance de l'écriture gothique, associée à ces dessins, fait ressortir, une fois de plus, l'étroite union des deux systèmes.

III

La demi-feuille pointue, l'un des motifs fondamentaux de l'Orient musulman, intervient aussi dans ce décor. Selon Saksian⁶⁹, son origine serait byzantine. Le nom de *rūmī* — romain, donné à l'ornement par Mirza Haidar, une source autorisée du xvi^e siècle, confirmerait cette hypothèse antiquisante. Il a été considéré par Kondakov comme spécifiquement iranien⁷⁰. Dans certains cas, l'acanthé schématisée esquisse déjà sa silhouette mais le contour aigu apparaît plus net dans les palmettes des stucs de Kich⁷¹ et se développe ensuite très rapidement dans les répertoires de l'Islam. Le processus consiste en un amincissement et un assouplissement. La demi-feuille se dégage progressivement de la demi-palmette sassanide dont le grand lobe s'étire tandis que les deux autres tombent, laissant leur trace dans la coupure en contre-courbe à sa naissance (fig. 36). Parfois elle reçoit sur son extrémité une deuxième feuille-*rūmī* ou un fleuron. Avec sa forme allongée, pointue, comme aiguisée dès deux côtés, le végétal ressemble à une lame.

Les stucs de Samarra (836-839 et 847-859) devançant certaines de ces combinaisons, en leur donnant déjà un contour lisse et régulier. Une étude récente⁷² a rapproché ces ornements de thèmes hindous où, dès le ii^e siècle, le dessin est dominé par le lotus avec ses feuilles égales et plates, mais la formule définitive s'affirme surtout aux x^e et xi^e siècles. On la retrouve dans le décor de la céramique persane⁷³, dans la sculpture fatimide⁷⁴, les *Corans* coufiques⁷⁵ et les ivoires d'Espagne⁷⁶.

Le *rūmī* devient un thème classique à partir du xiii^e siècle et il se greffe très tôt sur la végétation gothique. Un manuscrit français de 1230⁷⁷ en montre l'une des plus anciennes répliques. Il se répand

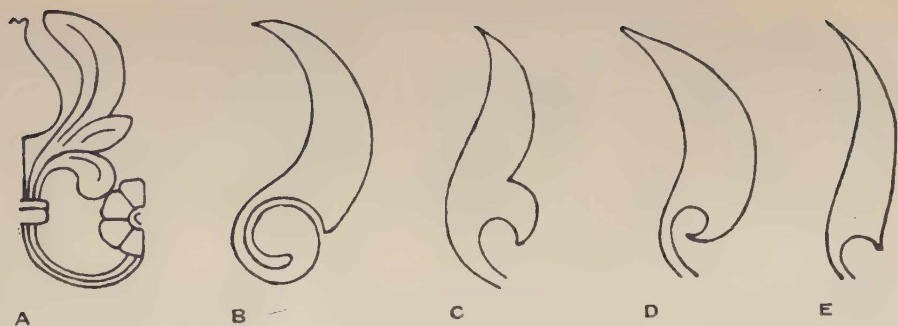


Fig. 36. — FORMATION DE LA DEMI-FEUILLE RŪMĪ : A. Stuc sassanide de Kich, IV^e siècle. — B. Stuc abbasside de Samarra, 836-839. — C. Stuc fatimide de Kal'a des Beni Hammad, XI^e siècle. — D. Céramique persane archaïque. — E. Ornement-type.

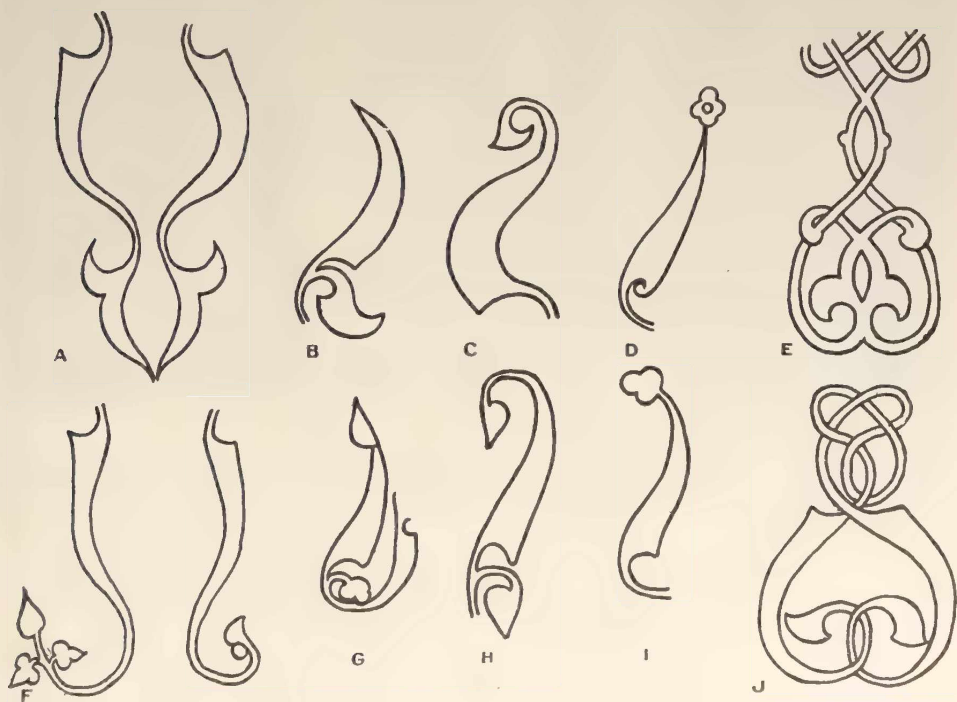


Fig. 37. — DEMI-FEUILLE RŪMĪ : A. Manuscrit persan, c. 1300. — B et C. Céramique de Raghès; avant 1221. — D. Ivoire cordouan, XI^e siècle. — E. Ivoire sicilien, XI^e-XII^e siècle. — F. *Bréviaire* du Saint-Sépulcre de Cambrai, fin du XIII^e siècle. — G. Manuscrit français de Leningrad, 1230. — H et I. *Bréviaire* de Metz, fin du XIII^e siècle. — J. Manuscrit d'Amiens, 1275-1300.

ensuite dans les écoles anglaises⁷⁸, avec, en tête, la *Bible* de William de Devon (1251-1274)⁷⁹, dans la famille de l'*Évangélaire* de la Sainte-Chapelle⁸⁰ et dans le groupe nord-ouest (Thérouanne, Cambrai, Amiens)⁸¹ (fig. 37). Le « réveil de la nature » commence souvent avec cette flore fantastique. Le développement est parallèle partout. Les *Heures* de Marguerite de Beaujeu (c. 1363)⁸² donnent encore



Fig. 38. — ORNEMENT A FRANGES : A. *Missal* de Luçon, fin du xiv^e siècle. — B. *Bréviaire* de Belleville, par Jean Pucelle, 1330-1340. — C. *Coran* écrit et enluminé en 1186.

une très grande place à l'ornement, mais le système se raréfie et disparaît généralement dans la deuxième moitié du xiv^e siècle.

Au début, les demi-feuilles sont combinées sur des rinceaux aux formes régulières et symétriques. Elles constituent souvent des arabesques complexes, multipliant les mêmes motifs superposés et enclavés. La finesse des courbes, le caractère analytique de l'agencement et des détails, comme l'adjonction sur la pointe d'une autre demi-feuille *rūmī* ou d'un fleuron, reflètent leur étroite affinité avec l'Islam.

Mais le *rūmī* gothique se mêle aussi à la végétation plus libre qui court sur les bordures des livres, en s'évadant de toutes les conventions. C'est lui qui constitue, pendant un certain temps, la plante grimpant sur le parchemin comme sur un mur, en s'accrochant à des aspérités et à des fissures imperceptibles. La feuille s'allonge à l'infini, bondit sur toute la marge, glisse à l'intérieur des fins de lignes, sert de hampe aux grotesques marginaux, tout en gardant son tracé effilé et net. Souvent, elle se transforme en tige. Dans le *Bréviaire* de Philippe le Bel (avant 1297) et dans le *Psautier* Clare de la Bibliothèque Morgan (fin du *xiii*^e siècle)⁸³, des feuilles vivantes croissent sur les demi-feuilles stylisées. Il en résulte des branches hybrides, cultivées dans deux climats et dans deux mondes. Il ne s'agit pas d'un apport brut mais d'une contamination. La flore gothique est affûtée aussi comme de l'acier. Ce sont encore des yatagans et non des plantes qui se profilent dans la verdure touffue.

Un autre thème spécifiquement islamique parvient avec ces ornements : une rangée de pointes fixées le long de la bordure du manuscrit et qui la dépasse à intervalles égaux. Sans doute, à l'origine, a-t-elle été influencée par les tapis. L'envahissement de la marge des livres musulmans par l'ornementation se fait d'abord avec ces excroissances. Elles se composent de simples dentelures⁸⁴, de fines aiguilles⁸⁵ ou de palmettes⁸⁶. En Occident, le thème fait son apparition à la fin du *xiii*^e siècle et se répand avec les mêmes variations : pointes calligraphiées⁸⁷, végétation vivante⁸⁸. Chez Pucelle⁸⁹, les feuilles timbrent toute la marge, régulièrement, par les mêmes taches que sur un *Coran* enluminé en 1186. Sur un *Missel* de Luçon (fin du *xiv*^e siècle), ces feuilles poussent sur un entrelacs. Les pages des manuscrits sont encadrées de franges comme les tapis d'Orient (fig. 38).

IV

Les médaillons qui jouent un rôle si important dans les encadrements gothiques, proviennent souvent des mêmes répertoires. Le cercle festonné qui, chez Villard de Honnecourt⁹⁰, contient la Roue de la Fortune, à Sens⁹¹, l'image de l'Avarice et de la Libéralité, que

l'on voit sur les vitraux de Lyon, de Saint-Dié, de Munster-Gladbach, sur des pavements d'églises (Troyes, Freauville)⁹², des ivoires⁹³ et même sur les monnaies de saint Louis, relève d'un thème « sarrazinois » par excellence. Il apparaît sous forme de cadre au *x^e* et au



A



B



C

Fig. 39. — MÉDAILLONS POLYLOBÉS : A. Tissu mésopotamien ou égyptien, *x^e* siècle, Durham. — B. Cathédrale de Sens, La Libéralité. — C. Tissu allemand, deuxième moitié du *xiii^e* siècle, Abbaye d'Isenhagen.

x^e siècle sur les coffrets arabes d'Espagne⁹⁴ et sur les tissus de la Méditerranée islamique⁹⁵. Son emploi se généralise dans la deuxième moitié du *xii^e* et au *xiii^e* siècle, dans les cuivres incrustés⁹⁶ où il contient parfois même des sujets chrétiens. Des scènes de l'Évangile y sont représentées sur un bassin au nom d'un sultan ayyoubide (1240-1249) et sur un chandelier de Mossoul, signé en 1248⁹⁷. En Occident, certains tissus du *xiii^e* siècle font alterner, à l'intérieur des

polylobes, des personnages gothiques avec des monstres affrontés et adossés (fig. 39).

Toutes les variétés de médaillons lobés ont été connues en Orient. A l'origine, leurs arrangements faisaient partie du fonds géométrique de la Méditerranée antique et certains d'entre eux se sont transmis par l'orfèvrerie mosane, restituant des éléments carolingiens et otto-niens, mais ils ont été aussi repris et développés par le monde musul-man qui en a fait son apanage et ils arrivent maintenant surtout par cette voie.

Ce sont les mêmes encadrements en quatrefeuilles, que l'on retrouve dans l'orfèvrerie⁹⁸ et la sculpture orientales, dans les tissus et les reliefs d'Europe. A Koubatchi (Daghestan)⁹⁹, les personnages sculptés sur un panneau se rattachant à l'art seldjoukide s'inscrivent dans les mêmes médaillons que la série des bas-reliefs du soubassement d'Amiens (fig. 40). Le carré polylobé, posé droit ou sur une pointe, courant dans cette décoration, a, lui aussi, été utilisé dans les deux groupes. La première variante figure sur un tissu arabo-byzan-tin du ix^e-x^e siècle, conservé à Maestricht¹⁰⁰, la seconde dans le décor sculpté des poutres fatimides provenant du Petit Palais du Caire, commencé par Aziz Billah (975-996), mais terminé en 1058, et réem-ployées au Maristan de Kalaoun (1286-1288)¹⁰¹. Par la pureté des formes et par leur date, ces pièces présentent un intérêt de premier plan. Le bois est travaillé par des orfèvres ; les médaillons se posent sur la charpente comme sur des coffrets. Les personnages, les bêtes, les monstres affrontés et adossés à l'intérieur rappellent les ivoires (fig. 41). Appartenant à un ancien dépôt, ils ont été remis au jour au moment même où ces motifs se répandaient dans la décoration des cathédrales¹⁰². La transmission s'est sans doute faite par l'entremise de petits objets.

Certains de ces encadrements relèvent toutefois directement des textiles. Ceci est particulièrement net dans les compositions où ils s'enchaînent et constituent une trame continue, comme les losanges formés de bandes obliques à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris et à la cathédrale de Metz. Adhémar¹⁰³ a rapproché ces bas-reliefs d'un tissu alexandrin du Musée de Lyon. On y retrouve jus-qu'au détail des petites rosaces fixées aux entrecroisements et le mode de remplissage avec des créatures grotesques. C'est une étoffe



A



B



C



D

Fig. 40. — MÉDAILLONS QUADRILOBÉS : A. Cuivre incrusté, Mossoul, 1238-1240. — B. Tissu allemand, XIII^e-XIV^e siècle, Abbaye d'Ebsdorf. — C. Koubatchi (Daghestan), Mosquée de Hounalla, XII^e siècle. — D. Amiens, soubassement de la cathédrale.

sculpter. Le modèle était peut être copte et aurait pu être inventorié comme « sarrazin », mais il n'est pas exclu que ce soit une œuvre plus tardive, fabriquée en Occident. Les soieries d'Espagne et d'Italie



Fig. 41. — CARRÉS QUADRILOBÉS : A. Poutres fatimides provenant du Petit Palais du Caire, fin du x^e siècle-1058. — B. Cathédrale de Rouen, portail des Libraires, c. 1290-1300.

reprennent encore exactement le même réseau au xiii^e siècle¹⁰⁴. Dans un *Psautier* se rattachant à l'Est-anglien¹⁰⁵, des médaillons quadrilobés constituent une disposition analogue dont une variété étoilée figure aussi sur les tissus italo-musulmans de cette époque¹⁰⁶.

Chacun contient un personnage assis. Mais il ne s'agit pas de simples médaillons : des feuilles s'épanouissent sur l'armature qui prend racine dans une figure couchée : le dessin polylobé arabe est transformé en arbre de Jessé (fig. 42).

Toute la géométrie des médaillons est identique en Occident et en Orient et il est naturel que l'art gothique ait emprunté à des répertoires plus riches et plus anciens qui excellaient dans ces com-



A



B

Fig. 42. — TISSUS A MÉDAILLONS ENTRELACÉS : A. Étoffe italo-mauresque, XIII^e siècle.
— B. Arbre de Jessé, *Psautier* anglais, début du XIV^e siècle.

binaisons et dont il connaissait les œuvres. La Renaissance qui, à son tour, accueille, à un moment donné, leurs éléments, en restitue d'ailleurs le nom et en confirme avec éclat les sources musulmanes. Après Venise, copiant les ornements des armes et des tapis d'Orient, une nouvelle vague de ce décor se répand en France et en Allemagne au XVI^e siècle. En 1530, François Pellegrin, sculpteur et peintre de Fontainebleau, rédige sa *Fleur de la science de Pourtraiture*, en spécifiant « de façon arabe et ytalique »¹⁰⁷. Des recueils analogues sont publiés ensuite par Jean de Gourmont (Paris, 1546) et son disciple Ducerceau (1567), par Peter Flettner et par Hans Rudolf Manuel Deutsch (1546)¹⁰⁸. Holbein dessine ces ornements sur des initiales, au cours de la troisième décennie du XVI^e siècle¹⁰⁹. Les entrelacs poly-

gonés, les feuilles pointues, les polylobes, les quatrefeuilles sur le carré, tous les motifs que nous avons identifiés comme islamiques, sont rétablis à l'état pur, dans l'abstraction, mais qualifiés, de même que les rosaces de Léonard, d'arabes et de mauresques (fig. 43). Par sa substance et par sa forme, ce retour même aux exotismes orientaux apparaît comme un sursaut du moyen âge.



Fig. 43. — ORNEMENTS « ARABIKES ».
François Pellegrin, 1530.

NOTES DU CHAPITRE III

1. J. Ebersolt, *Orient et Occident*, II, Paris, 1929 ; G. B. Depping, *Histoire du commerce entre le Levant et l'Europe depuis les Croisades jusqu'à la fondation des colonies d'Amérique*, Paris, 1830 ; W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen âge*, Leipzig, 1885 ; E. Rey, *Les colonies franques de Syrie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1883 ; J. Delaville Le Roulx, *La France en Orient au XIV^e siècle*, Paris, 1886.

2. A.-C.-A. de Marsi, *Les pèlerins picards à Jérusalem du XIV^e au XVI^e siècle*, Amiens, 1881 ; H. Omont, *Journal d'un pèlerin français en Terre-Sainte (1383)*, *Revue de l'Orient latin*, III, 1895, p. 457 et s. ; P. Riant, *Voyage en Terre-Sainte d'un maire de Bordeaux au XIV^e siècle*, *Archives de l'Orient latin*, II, 1884, p. 378 et s. ; E. Travers, *Deux pèlerinages en Terre-Sainte au XV^e siècle*, *Revue nobiliaire*, 1869, p. 257 et s. ; L. Audiat, *Pèlerinages en Terre-Sainte au XV^e siècle*, Paris, 1870.

3. G. Dugat, *Histoire des Orientalistes de l'Europe du XII^e au XIX^e siècle*, Paris, 1868, p. vi ; Ch. Jourdain, *Un collège oriental à Paris au XIII^e siècle*, *Revue des Sociétés Savantes*, VI, 1861, p. 66-73.

4. Parmi les ouvrages récents sur cette question, voir Jacob, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland, vornehmlich während des Mittelalters*, Hanovre, 1924 ; W. Goetz, *Brunetto Latini und die arabische Wissenschaft*, *Deutscher Dante-Jahrbuch*, 21, 1930, p. 101 et s. ; U. Monneret de Villard, *La Studia dell' Islam in Europa nel XII e nel XIII sec.*, Cité du Vatican, 1944 ; M. Rodinson, *Dante et l'Islam d'après les travaux récents*, *Revue d'Histoire des Religions*, 1951, p. 203-235.

5. F. Saxl, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident*, *Der Islam*, 1912 ; F. Saxl et E. Panofsky, *Classical Mythology in Medieval Art*, *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, New York, 1933 ; F. Saxl et H. Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, publié par H. Bober, Londres, 1953, chap. III de l'introduction de Saxl, *Die spätmittelalterliche Vermischung orientalischer und europäischer Tradition*, p. XLV-LI ; voir aussi J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres, 1939.

6. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris, 1879.

7. A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1897.
8. L. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie des rois de France*, Paris, 1851, I, p. 266, II, p. 286.
9. W. Heyd, *op. cit.*, p. 698, 700.
10. *Ibid.*, p. 706.
11. J. Lessing, *Modèles de tapis orientaux d'après les documents authentiques et les principaux tableaux du XV^e et du XVI^e siècles*, Paris, 1879 ; W. Bode, *Anciens tapis d'Orient*, Paris, 1906, p. 6 ; G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, p. 202 et s. ; K. Erdmann, *Orientalische Tierteppeiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrh.*, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1929, p. 261-298, et *Neue orientalische Tierteppeiche auf Abendländischen Bildern des XIV. und XV. Jahrh.*, *ibid.*, 1942, p. 121-126 ; E. de Lorey, *Le Tapis d'Avignon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1932, p. 162-171.
12. G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1909, p. 53 et s. ; Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France pendant le moyen âge*, Paris, 1852.
13. Ibn Saïd, cité par Makkari, *Analectes sur l'histoire des Arabes en Espagne*, Leyde, 1855-61, p. 123.
14. R. B. Sergent, *Material for a History of Islamic Textiles*, *Ars Islamica*, IX, 1942, p. 81.
15. D. G. Shepherd, *The hispano-islamic textiles in the Cooper Union Collection, Chronicle of the Museum for the Art of Decoration of the Cooper Union*, I, n° 10, décembre 1943.
16. A. F. Kendrick, *Textiles*, *Burlington Magazine Monograph*, II : *Spanish Art*, New York, 1927, p. 62 et pl. 3 A et B.
17. W. Heyd, *op. cit.*, II, p. 670.
18. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1921, p. 28 et s., fig. 253-259 ; J. H. Schmidt, *Deutsche Seidenstoffe des Mittelalters*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1934, 95-112.
19. H. Koch, *Geschichte des Seidengeverbes in Köln vom XIII. bis zum XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1907.
20. W. Heyd, *op. cit.*, II, p. 709.
21. G. B. Depping, *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIII^e siècle et connus sous le nom de Livres des Métiers d'Étienne Boileau*, Paris, 1837, p. 126 et 404.
22. F. Grenard, *Grandeur et décadence de l'Asie*, Paris, 1939, p. 36.
23. M. Charageat, *Le parc d'Hesdin, création monumentale du XIII^e siècle, ses origines arabes*, *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1950, p. 94-106.
24. G. Millet, *L'École grecque*, Paris, 1916, p. 254-256.
25. A. de Longpérier, *De l'emploi de caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident*, *Revue archéologique*, 1846, p. 696-706, 1847, p. 406-411 et A. Fikry, *L'art roman du Puy*, Paris, 1934, chap. XII, *Le décor coufique*, p. 255-267.
26. A. Fikry, *op. cit.*, p. 263.
27. J. J. Marquet de Vasselot, *Les crosses limousines du XIII^e siècle*, Paris, 1941, p. 115-127.
28. G. Soulier, *op. cit.* p. 187 et s.
29. H. Omont *Psautier de saint Louis*, Paris, s. d., pl. XLVI, XLVII, XLVIII, LXXIX ; S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270 for a Lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle of France*, Londres, 1905, et H. Yates Thompson, *Illustration of one hundred manuscripts*, I, Londres, 1907, pl. v. Comme autre exemple de ce décor coufique, Cockerell cite p. 27, la *Bible moralisée*, ms. 1179 de Vienne, l'*Évangélaire* de la Sainte-Chapelle, B. N., lat. 8892, pour le XIII^e siècle, les *Très Riches Heures* de Chantilly et le *Cœur d'Amour Épris* de René d'Anjou, à Vienne, pour une époque plus avancée. F. de Mély (*Les Primitifs et leurs signatures*, Paris, 1913) signale des signatures d'artistes du XIV^e siècle imitant les caractères coufiques. Voir aussi A. H. Christie, *The Development of ornament from arabic script*, *The Burlington Magazine*, 1922, XL, p. 287-292 et XLI, p. 34-41.
30. W. R. Lethaby, *English primitives*, I, *The Burlington Magazine*, 1916, p. 351.
31. E. Amé, *Les carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1859, pl. p. 70.
32. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, pl. xxviii, xxxi.
33. Le reliquaire des saints Maximien, Julien et Lucien, deuxième moitié du XIII^e siècle, Musée de Cluny à Paris.

34. J. Labarte, *op. cit.*, n^{os} 1561, 2188, 2285, 3322, 3365, 3371, 3382, 3384, 3549.
35. S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, Londres, 1907, pl. v.
36. Psautier de Bohun, E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1928, pl. 69.
37. Psautier de Richard de Canterbury, E. Millar, *La miniature anglaise*, II, pl. 39 ; Madrid, B. N., vit. 18-9, *Pontifical romain*, J. Dominguez Bordona, *La miniatura española*, II, Barcelone, 1930, pl. 114.
38. C. Gaspar et F. Lyna, *Les manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, Publications de la S. F. R. M. P.*, 1937, pl. LXVI, ms. 9157, flamand, début du XIV^e siècle ; *Psautier d'Ormesby*, O. Saunders, *English illumination*, II, Panthéon, 1929, pl. 110.
39. Pour la technique de ces décompositions de l'entrelacs, voir notre chap. *Entrelacs* dans *l'Art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris, 1929.
40. En coupant à chaque troisième repli une tresse à six brins, S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, pl. v.
41. En coupant à chaque deuxième repli une tresse à 6 brins, *Psautier de Douai*, *ib.* pl. xvi.
42. En coupant à chaque repli une tresse à six brins, *Psautier de Gorleston*, *ibid.*, pl. v.
43. En coupant à chaque deuxième entrecroisement axial une tresse à quatre brins, *Bréviaire de Marguerite de Bar*, abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des Bibliothèques de France*, Paris, 1933, pl. xxiv.
44. *Psautier de la famille de Bohun*, *Missel de N. Lytlington*, E. Millar, *La miniature anglaise*, II, pl. 69, 71, 72.
45. *Évangélaire de Charlemagne*, B. N., Nouv. acq. lat. 1203 par exemple.
46. Page décorative d'un *Coran* écrit à Bagdad en 1306, *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, pl. 937 B.
47. Frontispice d'un Rachid ed-Din de 1310, *ibid.* pl. 936 B et poterie syrienne du XIV^e siècle, J. Sauvaget, *Poterie syro-mésopotamienne du XIV^e siècle*, Paris, 1932, pl. 16 et 18.
48. J. Sauvaget, *op. cit.*, pl. 15.
49. *Ibid.*, pl. 16 et 24.
50. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes*, *Ars Islamica*, 1939, fig. 7.
51. J. Sauvaget, *op. cit.*, pl. 28.
52. A. F. Kendrick, *Catalogue of Muhammadan textiles of the medieval Period*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1924, n^o 990, pl. xviii.
53. G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, II, Paris, 1927, fig. 397.
54. C. 1350, L. Bynion, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *Persian miniature painting*, Londres, 1933, pl. xxv b.
55. G. Migeon, *Manuel*, I, fig. 8 et 9.
56. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, pl. xxiii.
57. P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, *La collezione di Ulrico Hoepli*, 1930, pl. lxxvi.
58. *Survey of Persian Art*, pl. 732.
59. J. H. Harvey, *The Gothic World, 1100-1600*, Londres, 1950, fig. 85.
60. G. d'Adda, *Leonardo da Vinci, la gravure milanaise et Passavant*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, p. 123 et s. ; E. Muntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1899, note de la p. 233, fig. p. 232, 233, 236 ; W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci, der Wendpunkt der Renaissance*, Vienne, 1935, p. 453.
61. A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, p. 23.
62. G. d'Adda, *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries en France, en Allemagne et en Flandre*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, p. 434.
63. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, VIII, 2^e partie, Milan, 1924, p. 740, fig. 680.
64. L. Beltrami, *Leonardo da Vinci e la sala delle Asse*, Milan, 1902.
65. H. Klaiber, *Beiträge zu Dürers Kunsttheorie*, Blaubeuren, 1903, p. 32.
66. De catena-chaîne, cf. V. Gay *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1885 ; A. Blum (*L'Alphabet gothique de Marie de Bourgogne*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1938, p. 103-110) appelle les lettres entourées de ce décor des lettres-tournure ou tourneure. Les calligraphes italiens appelaient ce gros caractère *littera francese*.
67. En voici quelques exemples-types, écrits à la plume : Charte de 1435, Brit. Mus., Add. ms. 19650, *The New Palaeographical Society*, Londres, 1912, part. X, pl. 250 b ; Recueil de modèles d'écriture, Montpellier, J. Malo-Renault, *La lettre ornée du moyen âge*, *Revue de*

l'Art ancien et moderne, 1934, p. 162 ; Alphabet de Marie de Bourgogne, c. 1476, A. Blum, *op. cit.* ; dans les imprimés : F. Courboin, *Histoire illustrée de la gravure en France*, Paris, 1923, pl. 94 et 108 ; O. Jennings, *Early woodcut initials*, Londres, 1908, p. 226, Alphabet calligraphique de Vêrard.

68. R. Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresde, 1906, n° 185, fig. 268.

69. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, p. 73-76 et *La Reliure turque du XV^e au XIX^e siècle*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1927, p. 280 et fig. 4. Le terme *rumi* et *bend-umî*, littéralement *rumi* lié, est employé, selon l'auteur, dans le même sens encore par les enlumineurs persans et turcs modernes.

70. N. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort-s.-M., 1892, p. 300, pl. 16.

71. J. Baltrusaitis, *Sasanian stucco, ornamental*, dans *Survey of Persian Art*, fig. 188 h.

72. M. S. Dimand, *Studies in islamic ornament*, II. *The origins of the second style of Samarra decoration*, *Archaeologica orientalia in Memoriam Ernest Herzfeld*, p. 62-68.

73. A. U. Pope et P. Ackerman, *A Survey of Persian ornament*, *Survey of Persian Art*, fig. 904 c et pl. 575 c.

74. G. Migeon, *Manuel*, I, fig. 120.

75. B. Moritz, *Arabic Palaeography*, Le Caire, 1905, pl. 4 et 34.

76. G. Migeon, *Manuel*, I, fig. 161.

77. A. de Laborde, *Les principaux manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Petersbourg*, Paris, 1936, pl. III.

78. Clare Psalter de Morgan, M. R. James, *Catalogue of manuscripts in the Library of J. Pierpont Morgan*, Londres, 1906, n° 18, p. 46 ; Brit. Mus., Roy. ms. 30, VI, Petrus Comes-tor, 1233-1300, O. Saunders, *English illumination*, II, pl. 77 et 78.

79. E. Millar, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris, 1926, pl. 77.

80. Paris, B. N., ms. lat. 17326 et lat. 8892 et Brit. Mus., Add. ms. 38114.

81. *Bréviaire* du Saint-Sépulcre de Cambrai, Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, pl. xx ; ms. d'Amiens, 1275-1300, *The Holford Collection*, *Burlington Fine Arts Club*, 1924, Cat. n° 4, pl. vi ; *Heures de Théroutanne*, J. Billioud, *Très anciennes Heures de Théroutanne à la Bibliothèque de Marseille, Les Trésors des Bibliothèques de France*, v, Paris, 1935, pl. Lxi.

82. Th. Belin, *Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925.

83. C. R. Morey, *Exhibition of illuminated manuscripts*, New York, 1934, ms. 46, p. 24 et pl. 43.

84. *Survey of Persian Art*, pl. 928, *Coran* de 1036, British Museum.

85. *Ibid.*, pl. 936 B et 937 B, *Coran* écrit à Bagdad en 1306 et Frontispice d'un *Rachid ed-Din* de 1310 ; E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, Berlin, 1925, fig. 7, *Coran*, c. 1300.

86. *Survey of Persian Art*, pl. 929 A et 933, *Coran* enluminé en 1186 et page de Tabari écrite entre 1210 et 1225.

87. G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturalerei*, Leipzig, 1907, pl. IV, Dresde, Oc. 57 ; pl. XII, *Bible* de Genève, lat. 6 a.

88. *Somme-le-Roi* de l'Arsenal, 6329 de 1311, *ibid.*, pl. XXXIII ; *Missel* et *Pontifical* de Luçon, fin du XIV^e siècle, Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques de France*, Paris, 1937, pl. LXXXI.

89. *Bréviaire* de Belleville, B. N., lat. 10483, Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, pl. XXXVIII, XXXIV.

90. H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, pl. 42.

91. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, fig. 76.

92. L. de Vesly, *La céramique ornementale en Haute-Normandie*, Rouen, 1913, pl. xv ; L. Deschamps de Pas, *Essai sur les pavages des églises*, *Annales archéologiques*, X, 1850, p. 17.

93. R. Koechlin, *Les ivoires gothiques*, pl. CLXXVI, CLXXVII, CLXXIX, CLXXXI, CLXXXIII.

94. G. Migeon, *Manuel*, I, fig. 152, 153, 154.

95. O. von Falke, *op. cit.*, fig. 132.

96. *Survey of Persian Art*, pl. 1317, XII^e siècle ; F. Sarre et F. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, II, Munich, 1912, pl. 145, bronze incrusté de Mossoul, 1233-1259 ; G. Migeon, *Les cuivres arabes*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, aiguière dite de Blacas, 1232 ; vase dit de Barberini, c. 1250.

97. G. Migeon, *Exposition des Arts musulmans au Musée des Arts décoratifs*, Paris, 1903, pl. XI et XII.

98. E. Kühnel, *op. cit.*, fig. 113 ; G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. XIII.
99. Exploré d'abord par Dorn, puis en 1924-1927 par Bachkiroff, B. Dorn, *Compte rendu du voyage dans le Caucase et sur la rive méridionale de la mer Caspienne*, Saint-Petersbourg, 1861, et A. Bachkiroff, *L'art du Daghestan*, Moscou, 1931, pl. 17, fig. 21 et 22.
100. O. von Falke, *op. cit.*, fig. 169.
101. Herz Bey, *Boiseries fatimides aux sculptures figurales*, *Orientalisches Archiv*, III, 4, 1912-1913, pl. xxvii et xxix et G. Marçais, *Les figures d'hommes et de bêtes dans les bois sculptés de l'époque fatimide* dans *Mélanges Maspero*, III, p. 241-257, *Mémoires de l'Institut français du Caire*, 1935 ; C. J. Lamm, *Fatimid woodwork, its style and chronology*, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, XVIII, 1936, p. 59-89.
102. A. Paris, Rouen, Lyon, Limoges, Avignon, Auxerre, Strasbourg, Cologne. Une communication au XIV^e Congrès International d'Histoire de l'Art à Berne, sur la transmission du carré polylobé musulman à l'art gothique a été faite par Marçais qui la voit par l'Italie (p. 27-28 des *Résumés*, Bâle, 1936). Voir aussi du même auteur, *Le carré quadrilobé, Histoire d'une forme décorative de l'art gothique*, dans *Études d'art du Musée d'Alger*, I, 1945, p. 67-78.
103. J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937, p. 289 fig. 118 et 119.
104. O. von Falke, *op. cit.*, fig. 151 et 218.
105. S. C. Cockerell, *The Gorleston Psalter*, pl. xx, Brit. Mus., Arund., ms. 83.
106. O. von Falke, *op. cit.*, fig. 219 et 220 ; F. Sarre et F. Martin, *op. cit.*, III, pl. 181.
107. L. Dimier, *François Pellegrin, peintre et sculpteur de Fontainebleau*, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1901 ; G. Migeon, *La Fleur de la Science de Pourtraiture, Patron et Broderie, Façon arabe et italique*, par Francisque Pellegrin, 1530, Paris, 1908.
108. H. Röttinger, *Peter Flettners Holzschnitte*, Strasbourg, 1916, p. 76 ; R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter des XV. bis XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1926, I, pl. 92 et 93.
109. A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888, p. 30 et s., chap. *Maureske*.

CHAPITRE IV

ARABESQUES FANTASTIQUES

I. RETOUR DES MONSTRES HIÉRATIQUES.

II. MÉTAMORPHOSES DES ORNEMENTS ARABES. *L'entrelacs vivant. Le rūmī zoomorphique ; les bêtes sans membres.*

III. LE RINCEAU À TÊTES ET À TRONCS. *En Orient. En Occident. Les hommes sans jambes. Naskhī anthropomorphe.*

IV. LE « WAKWAK ». *Le hōm à têtes. Les plantes zoomorphiques et les plantes parlantes dans les légendes et les images islamiques. Métamorphoses occidentales : l'arbre de Vie à têtes et sa série rhénane ; les fables orientales dans la botanique médiévale ; l'arbre du Soleil et de la Lune ; l'arbre héraldique du Mal ; l'arbre alchimique ; l'arbre de Jessé et l'arbre du conflit de l'âme.*

V. AUTRES THÈMES. *Faces lunaires. Combat avec la queue. Compositions enchevêtrées : les lièvres, les poissons, les chevaux, les hommes, les singes, avec diverses parties du corps interchangeables.*

VI. LE MUDHAHHĪB ET L'ENLUMINEUR GOTHIQUE.

I

LES APPORTS de l'Orient ne se limitent pas aux arabesques et aux tracés des cadres. Ils contribuent aussi à l'imagerie. Les monstres fabuleux d'Asie font leur apparition, même dans les médaillons quadrilobés où l'on sculptait généralement des thèmes gothiques par excellence. Si au portail de la Calende de la cathédrale de Rouen des scènes religieuses et didactiques s'y suivent encore, pareilles aux pages d'un livre, dans les dernières décades du XIII^e siècle, les quadrilobes du portail des Libraires, du côté opposé, de dix ans plus récent (c. 1290-1300)¹, sont envahis par des grotesques et par des êtres fantastiques. Sans doute, assistons-nous à un réveil du fonds roman et des caprices décoratifs qui se produit, comme sur les manuscrits, après la désagrégation du « classicisme

gothique », mais on y voit aussi des quadrupèdes entrecroisés, des êtres composites et des combats, typiques des répertoires de l'Islam.

Une sirène-oiseau s'inscrit à l'intérieur du cadre d'une façon



Fig. 44. — « TISSUS PEINTS » : A. Dijon, linteaux de la cathédrale, fin du ^{xiii}^e siècle. — B. Rouen, pavement de Sainte-Catherine-du-Mont, deuxième moitié du ^{xiii}^e siècle. — C. Schleswig, chœur de Saint-Pierre, c. 1400.

identique que sur les poutres fatimides. Les figures humaines ne défilent plus paisiblement ; écartelées entre les lobes, comme dans les médaillons arabes, elles sont en proie à une violente agitation (fig. 41). Ces influences s'intensifient dans les années qui suivent.

Les soubassements de la cathédrale de Lyon (1310-1320)² et les stalles de Cologne (milieu du *xiv*^e siècle)³ sont pleins de ces orientalismes. Des lièvres attaqués par des oiseaux, des groupes anti-thétiques, des scènes de chasse, de lutte, enfin un lion à quatre corps autour d'une tête centrale, qu'une miniature persane reproduira encore au *xvii*^e siècle⁴, prennent place dans les écrins quadrilobés.

Dans la peinture, ces thèmes sont introduits souvent par les tissus qui s'y prêtent mieux encore que dans la sculpture. A Dijon, ce qui est connu des fresques des trois linteaux de la cathédrale (fin du *xiii*^e siècle) montre un réseau de polygones, d'étoiles à huit pointes, de quatrefeuilles, de roues, remplis de quadrupèdes, d'oiseaux dressés symétriquement, de lions à double corps et tête unique⁵. Des sujets analogues ont été exécutés vers la même date à Château-Gonthier, dans la Mayenne⁶. On a cherché à expliquer cet art, restituant des formes millénaires dans un esprit si peu gothique, par des « archaïsmes provinciaux ». Il correspond pourtant à une propagation récente des courants islamiques et représente une nouvelle mode. Le décor imite des « draps de sarrazins », comme les reliefs de Metz ou de Paris, mais cette fois-ci intégralement : il n'y a pas que l'armature géométrique, l'étoffe tout entière est reproduite, resplendissante, avec ses monstres. En Allemagne, où s'est établie à Cologne une industrie d'imitation, ces animaux, figés comme sur des blasons, sont peints vers 1400 (cathédrale de Schleswig)⁷. Les mêmes motifs se déploient sur les pavements émaillés dont la technique est aussi orientale. A Rouen, à l'abbaye de Sainte-Catherine-du-Mont (deuxième moitié du *xiii*^e siècle), le sol est tapissé de léopards antithétiques, à l'intérieur de roues scellées par des rosaces, caractéristiques des textiles (fig. 44).

La transmission par les tissus, qui a beaucoup contribué à l'art roman⁸, s'exerce sur le même plan. C'est un retour des mêmes compositions stabilisées depuis des siècles dans les mêmes industries. Le cycle recommence en quelque sorte, mais les répertoires d'Orient arrivent maintenant par des voies multiples et singulièrement enrichis.

II

Les entrelacs et les demi-feuilles du décor islamique inspirent, avec les formes abstraites et végétales, plusieurs systèmes zoomorphiques.

Dès sa première apparition dans les civilisations orientales, la tresse revêt l'aspect d'un être animé⁹, de sorte que l'on s'est demandé si elle ne provenait pas, à l'origine, d'un nœud de serpents. L'Islam

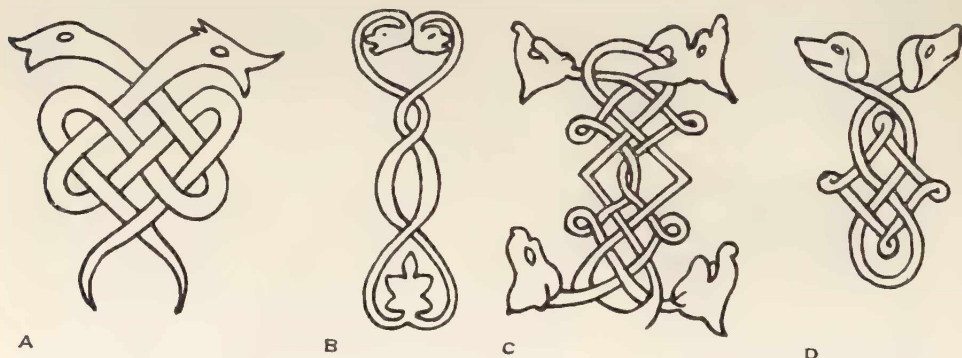


Fig. 45. — ENTRELAÇS-SERPENT : A. Bol de Rakka, ^x^e-^{xii}^e siècle. — B. Manuscrit anglais (Petrus Comestor), 1283-1300. — C. *Psautier* d'Ormesby, Est-anglien, début du ^{xiv}^e siècle. — D. *Antiphonaire* rhénan, c. 1350.

qui n'a jamais perdu contact avec le fonds asiatique ancien, en reproduit régulièrement le thème. On le retrouve sur un bol de Rakka, du ^{xi}^e ou du ^{xii}^e siècle¹⁰, et, très souvent, en Mésopotamie et en Syrie seldjoukides. Selon Van Berchem, le motif devient, au ^{xiii}^e siècle, l'emblème des Ortokides. A Alep (Porte de la Citadelle, 1209) et à Bagdad (Porte du Talisman, 1180-1225), les reptiles sont des dragons, symbolisant les monstres de la terre aux prises avec les forces célestes, la lune et le soleil¹¹. Ce sont encore des entrelacs à nœuds multiples et savants.

Le système revit dans l'art gothique bientôt après cette large diffusion dans la Méditerranée orientale. Sur un manuscrit anglais (1283-1300)¹², les bêtes décrivent une tresse à double brin ; dans le *Psautier* Est-anglien d'Ormesby (début du ^{xiv}^e siècle)¹³, deux reptiles à têtes énormes constituent un entrelacs à plis cassés et sur-

chargés de boucles. Dans un *Antiphonaire* rhénan (c. 1350)¹⁴, ils font un 8 greffé sur un losange. La géométrie de l'entrelacs y définit des êtres filiformes, gracieux, mais nets et brusques dans leurs mouvements (fig. 45).

En France, cette faune devient plus fine et plus nerveuse. Les bestioles des fins de lignes du *Psautier* de la sœur de saint Louis¹⁵ s'enlacent en double 8, construisant des chiffres compliqués avec des courbes brisées et des segments de cercles. Dans l'*Évangélaire* de la Sainte-Chapelle¹⁶, les dragons, pareils à des insectes, combinent leurs cous comme les serpents du bol mésopotamien. Construits par un polygoniste, les corps se brisent mais le dessin acquiert une élégance nouvelle.

L'animal n'est pas anéanti par l'abstraction. Tout au contraire, les angles et les courbes semblent l'inciter à la mobilité. Aussi la bête ne tardera-t-elle pas à s'évader de ces méandres réguliers et à défaire la tresse où elle est née.

Les entrelacs abstraits ne seront déliés qu'au cours du x^v^e siècle par les « cadeaux ». Transformés en êtres animés, ils se dénouent à peine noués, parfois sur la même marge¹⁷. Le reptile s'élance dans toutes les directions, en entraînant les brins. Tantôt il les déroule par larges ondulations, tantôt ils les emmêle inextricablement. Sa folie rejoint la démente celtique. C'est un retour vers les excès des calligraphes carolingiens, des *scotti*, des moines d'Irlande. Les songes tortueux du moyen âge naissant se restituent dans cette spéculation des géomètres musulmans, sur un terrain occidental.

Ainsi, la tresse retrouve le don de se métamorphoser en animal et se développe avec la faune vivante et presque libre. La demi-feuille *rūmī* subit les mêmes changements. Sur un cuivre incrusté persan du xii^e-xiii^e siècle¹⁸ et dans l'*Évangélaire* arménien du maréchal Auchine (exécuté à Sis en 1274)¹⁹, elle constitue une tête humaine coiffée d'un long chapeau ; sur un manuscrit du Khorassan (1410)²⁰, elle se transforme en poisson. Les plaques de revêtement lustrées hispano-mauresques²¹ montrent le même ornement avec des têtes aux extrémités et au milieu des feuilles, définissant des créatures sans pattes, au corps pointu et lisse.

En Occident, ces arrangements de formes animales avec des végétaux à demi abstraits sont encore plus nombreux. Tantôt une tête

se fixe sur le *rūmī* et s'y balance comme un fleuron²², tantôt c'est le *rūmī* qui est la queue d'une bête²³, tantôt il constitue, comme en Orient, un long bonnet pointu²⁴. Mais il devient aussi un monstre : les bêtes sans pattes, avec des têtes greffées directement sur la demi-feuille, foisonnent dans la végétation des manuscrits gothiques (fig. 46). Les *rūmīs* s'entrecroisent comme des épées²⁵. On les voit décrire des arabesques, unis à la même tête²⁶, errer

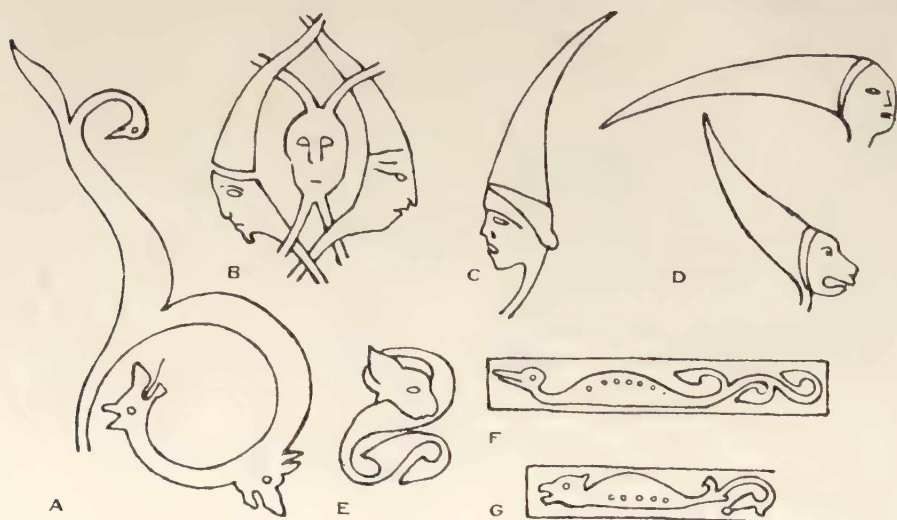


Fig. 46. — DEMI-FEUILLE *RŪMĪ* ZOOMORPHIQUE : A. Plaque lustrée hispano-mauresque, début du *xv^e* siècle. — B. Cuivre incrusté, *xii^e-xiii^e* siècle. — C. *Évangélaire* arménien, 1275. — D. *Bible* de William de Devon, 1251-1274. — E. *Pontifical* de Besançon, première moitié du *xiv^e* siècle. — F. *Bréviaire* de Belleville, 1330-1340. — G. Manuscrit du Nord de la France ou flamand, fin du *xiii^e* siècle.

avec les plantes grimpantes auxquelles cette flore est constamment associée²⁷. Les *Bréviaires* de Marguerite de Bar et de Belleville²⁸ sont envahis par ces bestioles sans pattes : des *rūmīs* simples, doubles, triples, avec les têtes fixées sur différentes parties du corps, se déroulent avec souplesse comme des rubans. Une faune agile et malicieuse fourmille dans ce décor qui, au premier abord, ne semble déployer que branches fleuries et lignes pures. Loin de renoncer aux ornements zoomorphiques qui constituaient un apanage roman, le moyen âge gothique les restitue en les incorporant à la nature et en les affinant. Les animaux deviennent plus souples, plus fragiles, plus

rigoureux encore dans l'abstraction, mais en vertu d'une même spéculation qui, en Orient, a également évolué.

III

Un autre thème, un rinceau ou simplement une branche, portant une tête ou même un tronc entier de bête ou d'homme en guise de fleur appartient à cette végétation.

Le motif était connu de la Méditerranée antique : on le trouve dans la sculpture (Mausolées de Spalato, iv^e siècle, et d'al-Amrouni, en Tripolitaine)²⁹ et dans la peinture (Villa Hadriana, Tivoli)³⁰, mais le

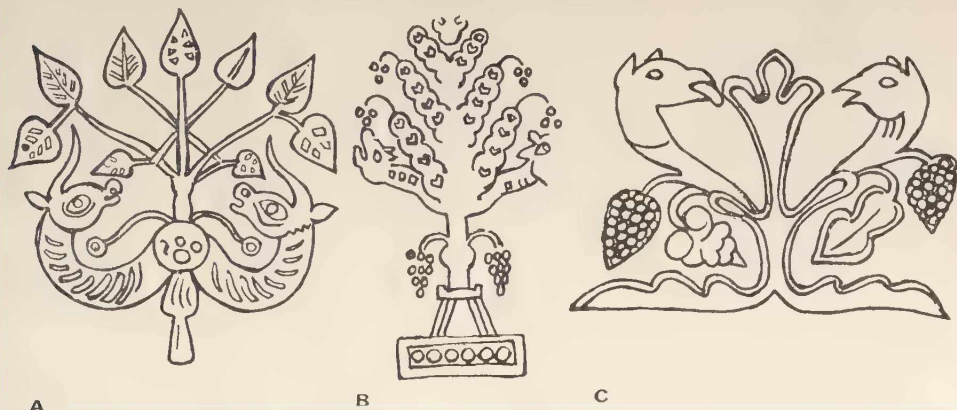


Fig. 47. — PLANTES A TÊTES : A. Cachet de Mohendjo-Daro, c. 3000 av. J.-C. — B. Tissu mésopotamien, ix^e-x^e siècle. Maestricht. — C. Sarcophage de Theodota, c. 720. Pavie.

système est d'origine asiatique et se propage généralement surtout avec des formes orientales. La plante épanouie en animaux apparaît déjà sur les cachets de Mohendjo-Daro, dans l'Indus, au début du troisième millénaire av. J.-C.³¹ Ph. Ackerman³² signale une plaque en or de l'époque achéménide, trouvée dans la région du Dniepr, où une palmette se terminant par des têtes de lion, de griffon, et de serpent, renoue avec cette ancienne tradition. Un vase en or contemporain, provenant de Sibérie, a des rinceaux à têtes d'oiseaux³³. Les végétaux à têtes sont familiers sur les tissus et les manuscrits coptes³⁴ et reparaissent généralement dans les figurations de l'Orient

médiéval qui fait revivre son passé. On les voit sur un tissu d'Irak du ix^e-x^e siècle (Trésor de Maestricht)³⁵, combinés avec un arbre. Dans la sculpture lombarde (sarcophage de Theodota, 720, à Pavie, devant d'autel du patriarche Sicuald, 762-784, à Cividale)³⁶, les mêmes motifs s'inspirent sans doute directement de ces étoffes (fig. 47). Mais c'est aux xii^e et xiii^e siècles que se produit la plus puissante propagation : dans le décor des cuivres incrustés³⁷, sur les tissus³⁸ et dans la céramique³⁹. Des pièces datées de 1210, 1220,



Fig. 48. — RINCEAUX A TÊTES PERSANS : A. Bronze gravé et incrusté, 1281. — B. Bronze gravé et incrusté, xii^e-xiii^e siècle. — C. Plaque de revêtement lustrée, xiii^e-xiv^e siècle.

1240, 1250 et 1281 témoignent de son ampleur et de sa continuité. Les têtes les plus diverses s'attachent aux tiges : têtes barbues, cornues, à longues oreilles de lièvre, têtes d'âne, de renard, de chien, de bœuf, têtes de serpent ou de poisson, têtes d'hommes. Fixées sur les rameaux flexibles, elles s'y balancent comme d'énormes fruits. Il s'agit bien d'une plante, monstrueusement épanouie et non d'un animal-rinceau ou demi-feuille.

Des troncs entiers sont suspendus aux branches. Des personnages coupés à la ceinture, des quadrupèdes sans arrière-train ou des oiseaux sans pattes jaillissent directement de la volute⁴⁰. Malgré leurs amputations radicales, ils semblent entraîner les plantes dans une fébrile agitation (fig. 48). Sur un cuivre de Mossoul de 1248⁴¹, les

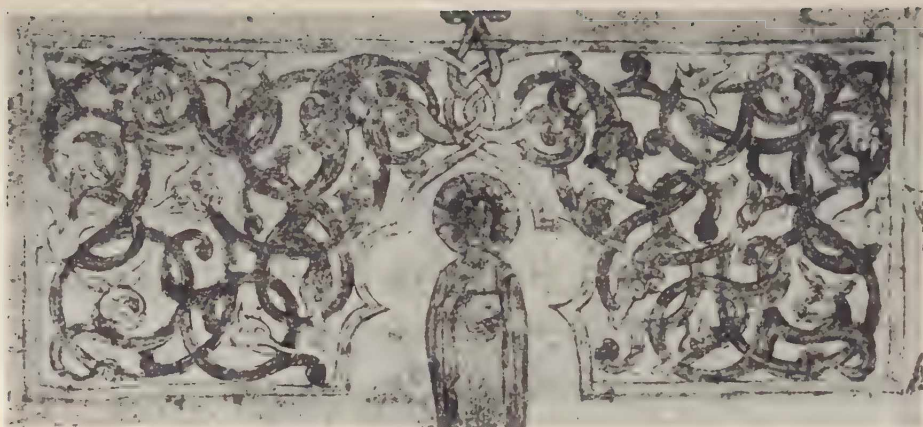
Gémeaux du Zodiaque sont incarnés par deux figures humaines sortant de la même tige. Les bourgeons explosent sur toutes les branches. Les gueules se multiplient, se pressent en cohue. Sur le plumier de la collection Marquet de Vasselot, on en compte vingt, par groupes de deux rinceaux, et sur le bassin d'un sultan ayyoubide (1249), une rosace polylobée en comporte à elle seule vingt-six. Depuis longtemps, floraison aussi sauvage ne s'était vue.

Sakisian s'est demandé si les Chrétiens d'Orient, et, en particulier, les Arméniens, avaient une part au renouveau de ces hybrides⁴². Isolés, les rinceaux à têtes figurent dans leur enluminure dès le ^x^e siècle, mais ce n'est pas avant la fin du ^{xii}^e ou au ^{xiii}^e siècle⁴³ que le système peut être comparé à l'ornementation musulmane (fig. 49). Il semble donc que les séries se constituent sur le même fonds et que leur diffusion soit parallèle.

C'est dans le Khorassan, avec l'école de Hérat, que se développent ensuite ces ornements dans la peinture des manuscrits⁴⁴. Les volutes, portant des masques alternant avec des feuilles, s'y déroulent sur des panneaux entiers⁴⁵ et sur les marges⁴⁶. On les voit aussi sur les reliures⁴⁷. Les miniatures les montrent décorant les édifices⁴⁸, les tentes⁴⁹ et les tapis⁵⁰. Celui du Musée des Arts Décoratifs de Paris reprend les mêmes motifs avec des têtes de cerfs, de lions et d'éléphants⁵¹. L'identité avec les thèmes des cuivres, de la plupart de ces compositions où les tiges jaillissent d'une face humaine au centre, réaffirme une tradition profondément enracinée et stable.

En Occident, le thème est introduit dès sa première propagation. On le rencontre non seulement en Italie, au ^{viii}^e siècle, d'après des tissus mésopotamiens ou iraniens, mais aussi dans l'art celtique, d'après les tissus coptes⁵². Le rinceau à tête survit dans les initiales du Mont-Cassin⁵³ et dans la première école de Winchester⁵⁴. Il continue jusqu'au début du ^{xiii}^e siècle dans tout un groupe de manuscrits du Nord-Ouest de la France.

Une série nouvelle se constitue dans la deuxième moitié du ^{xiii}^e siècle, dans les foyers du Rhin et de la Meuse et se répand dans la première architecture gothique. Les châsses de saint Héribert de Deutz et de saint Albin de Cologne⁵⁵ en montrent des exemples typiques. Les mêmes combinaisons apparaissent à la façade de Saint-Denis, à Chartres (façade occidentale), à Notre-Dame de Paris (Portail



A



B

Fig. 49. — RINCEAUX A TÊTES : A. Frontispice arménien, Etchmiadzin, ms. 379, XII^e-XIII^e siècle. — B. Frontispice d'un manuscrit persan, XV^e siècle.

Sainte-Anne) à Saint-Leu d'Esserent. A Mantes, les tiges qui montent de part et d'autre du portail sont terminées par des têtes d'aigles, de félins, de nègre et sont vomies par une bête orientale.

Certains de ces motifs sculptés se greffent sur des acanthes et prennent ainsi un caractère antiquisant, de sorte que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une survivance hellénistique. Leur emploi dans l'art roman d'Italie méridionale (San Giovanni de Brin-



Fig. 50. — MÉDAILLONS REMPLIS DE RINCEAUX A TÊTES : A. Cuivre incrusté, Syrie, 1249. — B. Bible de Johannes Ponch, 1273.

disi, fin du ^{xii}^e siècle ; ambon de Bitonto, 1229)⁵⁶ qui se développe en relation avec Byzance, permet de les associer aussi à des courants d'Orient.

Toutefois, c'est dans les manuscrits de la deuxième moitié du ^{xiii}^e et du ^{xiv}^e siècle que se produit en Occident la véritable éclosion du thème à l'état pur, dans toutes ses variétés. Dans le *Psautier* de saint Louis, des masques s'accrochent aux spirales amortissant les panses des grandes initiales, encadrées par des bordures coufiques⁵⁷. En Espagne, le *Lapidaire* d'Alphonse X le Sage, si fortement marqué par le génie arabe, les montre sur un double rinceau⁵⁸. La Bible de Johannes Ponch⁵⁹ déroule les branches à tête de chien comme sur les cuivres incrustés (fig. 50). La diffusion nouvelle est foudroyante. Des



Fig. 51. — RINCEAUX A TÊTES: A. Frontispice, école de Hérat, c. 1410. — B. Lapidair d'Alphonse le Sage, 1276-1278. — C. Antiphonaire colonais, c. 1330. — D. Psautier de Saint-Louis, c. 1254-1270. — E. Psautier d'Ormesby, Est-anglien, début du ^{xiv}^e siècle. — F. Antiphonaire de Beaupré, c. 1290. — G. Évangélaire arménien, 1193. — H. Drôlerie de Berardo de Tèramo, miniaturiste abruzzien, milieu du ^{xiv}^e siècle. — I. Heures du Nord-Ouest de la France ou flamandes, fin du ^{xiii}^e siècle.



Fig. 52. — RINCEAUX A TRONC HUMAIN : A. Frise lustrée, Perse, ^{xiv}^e siècle. — B. Recueil de légendes picardes, Brabant, milieu du ^{xiv}^e siècle.

têtes humaines voilées ou coiffées de chapeaux, bouclées ou chauves⁶⁰, des têtes d'animaux — fauves, cerfs, lièvres⁶¹ — oscillent sur de longues tiges, souvent garnies aussi de feuilles⁶². Plusieurs d'entre elles sont identiques à leurs modèles orientaux, islamiques dans la plupart des cas. Un manuscrit attribué à Berardo de Teramo (Abruzzes, milieu du xiv^e siècle)⁶³ en offre une variante arménienne (fig. 51).



Fig. 53. — RINCEAUX ANTHROPOMORPHES : A. *Bible* hollandaise, c. 1450. — B. Gémeaux du Zodiaque, cuivre incrusté, Mossoul, 1248. — C. Manuscrit anglais, début du xiv^e siècle.

Le rinceau à troncs vivants est également repris dans le décor des manuscrits et même dans la sculpture⁶⁴. Toute la tribu des créatures sans arrière-train renaît dans cette végétation. De la *Bible* de William de Devon⁶⁵ jusqu'au xv^e siècle, les personnages sans jambes sont reproduits avec continuité (fig. 52). Tantôt ils se balancent mollement avec la plante⁶⁶, tantôt ils brandissent des boucliers et des épées, tirent de l'arc, attaquent des animaux, eux-mêmes mûris sur des rameaux⁶⁷. Ils chassent à l'épervier, bondissent sur les volutes comme des ressorts. Ils font de la musique⁶⁸. Sur un *Livre d'Heures*

de Milan⁶⁹, l'ange qui tient l'étoile de la *Nativité* sort lui-aussi d'une tige. Dans une *Bible* hollandaise (1450-1453)⁷⁰, deux bustes s'unissent sur la même branche, comme les Gémeaux du cuivre incrusté de Mossoul (fig. 53).

Parfois ces créatures sans jambes se détachent de leur support

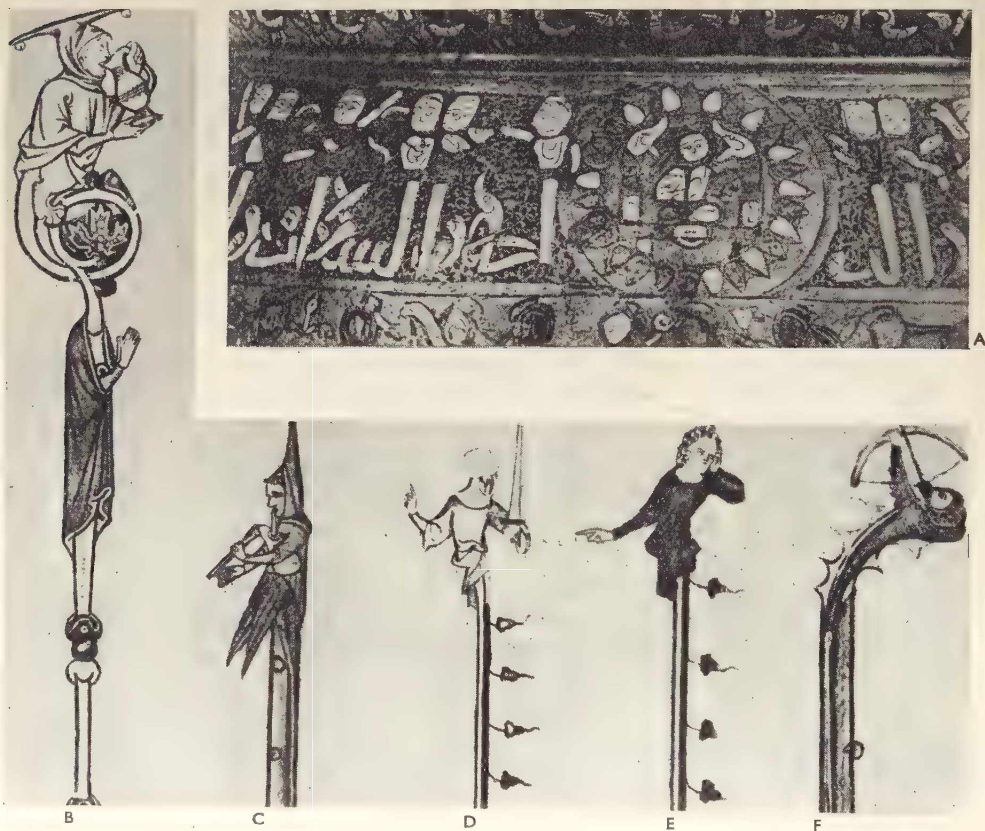


Fig. 54. — NASKHI ANTHROPOMORPHE : A. Bassin exécuté par un artiste de Hérat, 1163. — B. *Fueros d'Aragon*, fin du XIII^e siècle. — C. *Bible* française, fin du XIII^e siècle. — D et E. *Bréviaire* de Belleville, 1330-1340. — F. *Bible* de la Comtesse de Valois, c. 1350.

et se promènent en liberté. Dans les *Heures* dites de Jean Pucelle⁷¹, elles envahissent les fins de lignes. Ailleurs⁷², les personnages tronqués, avec une queue, voltigent le long des marges. Parfois ils sont plantés sur d'autres corps ; dans le *Pontifical* de Metz (1302-1316)⁷³, le cou d'une bête est fait d'une tige portant un torse humain.

Une autre variante consiste à agencer le buste sur un bâton. Les culs-de-jatte, ainsi hissés sur une échasse, apparaissent au même moment, dans la deuxième moitié, vers la fin du ^{xiii}^e siècle⁷⁴ et se répandent au ^{xiv}^e siècle. Ils sont nombreux dans l'Est-anglien et sur les manuscrits continentaux⁷⁵. Jean Pucelle et son école dressent des régiments de ces unijambistes⁷⁶. Montés sur de longues perches comme des insectes sur des épingles, ils sont doués d'une surprenante agilité. On les voit aussi en Italie⁷⁷ et en Espagne. Dans les *Fueros d'Aragon* (fin du ^{xiii}^e siècle)⁷⁸, les deux séries sont combinées sur un seul corps. L'homme-rinceau se superpose à l'échassier. L'être a deux troncs et quatre bras mais pas de jambes.

Ces troncs, fixés au bout d'une branche droite, sont de la même famille que la faune végétale, toutefois ils se rattachent non pas à l'arabesque mais au *naskhī* anthropomorphe.

Le décor épigraphique des cuivres incrustés, en reprenant le thème des plantes, combine souvent les courbes avec des têtes d'animaux, les hastes avec des têtes humaines et même des torsos entiers⁷⁹. Le bassin signé en 1163 par un artiste de Hérat, en déroule un long bandeau⁸⁰. Ce sont ces amputés, gesticulant sur leurs piquets, qui se retrouvent en Occident (fig. 54). Alors que le décor coufique y demeure abstrait, les inscriptions *naskhī* y introduisent une faune et une humanité monstrueuses.

IV

Les plantes à fruits zoomorphiques relèvent d'une double tradition : ornementale et légendaire. A l'origine, c'est l'arbre de la Vie, d'une vie si impétueuse et si farouche qu'elle fait éclater le cadre végétal. Certaines compositions que nous avons déjà notées (Mohen-djo-Daro, tissu mésopotamien de Maestricht, sculptures orientalisantes de l'Italie lombarde), leur donnent cette forme de *hôm*. Elles interviennent dans l'iconographie byzantine. Le *Psautier Chloudof*, exécuté au ^{ix}^e siècle, dans la période iconoclaste où l'imagerie, rompant avec l'inspiration classique, revit sous l'impulsion de l'Orient populaire et violent, en possède une représentation⁸¹. Selon Tikkänen, l'image du Paradis, correspondant au *Psaume* cxvii, 20,

« C'est la Porte de Jéhovah, les Justes peuvent y entrer », montre un buisson fleuri avec des têtes humaines. La vision doit se rapporter aux contes arabes relatifs aux arbres produisant des êtres vivants, répandus depuis le ^{viii}^e siècle.

Le récit a eu plusieurs versions⁸². Selon les unes, cet arbre merveilleux, d'une île lointaine, porte sur ses branches les têtes des fils d'Adam. Au lever du jour et le soir, il crie « wak-wak » et chante des hymnes au Créateur. Selon les autres, il a pour fruits des corps entiers de femmes et ses appels « wak-wak » sont de mauvais présage. La légende est racontée dans *Les Livres des merveilles de l'Inde*, écrits au ^x^e siècle, où c'est un arbre dont les fruits, pareils à des courges, offrent quelque ressemblance avec une face humaine. Mais sa première mention connue appartient à une relation chinoise, *T'ong-tien*, de Tou Yeou, rédigée après sa captivité, lors de la bataille de Talas, en 751, et un séjour chez les Arabes. Le texte précise exactement ses sources :

Le roi des Ta-che (les Arabes) avait envoyé des gens qui, montés sur un bateau et prenant avec eux des vêtements et des vivres, entrèrent en mer. Au bout de huit ans, ils aperçurent un rocher carré. Sur ce rocher était un arbre dont les branches étaient rouges et les feuilles vertes. Sur l'arbre avait poussé une foule de petits enfants ; ils étaient longs de six à sept pouces ; quand ils voyaient des hommes, ils ne parlaient pas, mais ils pouvaient tous rire et s'agiter. Leurs mains, leurs pieds et leurs têtes adhéraient aux branches de l'arbre. Quand les hommes les détachaient et les prenaient, aussitôt qu'ils entraient dans leurs mains, ils se desséchaient et devenaient noirs. Les envoyés revinrent avec une branche de cet arbre qui se trouve maintenant dans la résidence du roi des Ta-che.

Une autre variante figure dans le *Kitāb al-haiyawān* d'al-Djahiz (859), où le wakwak produit des animaux et des femmes, suspendus par les cheveux. Ces dernières sont colorées et ne cessent de dire « wak-wak ». Elles se taisent et meurent lorsqu'on les détache de l'arbre. Selon le *Kāitb al-djaghrafiya*, d'un géographe anonyme d'Almeria du ^{xiii}^e siècle, ces plantes miraculeuses poussent dans l'île Wakwak qui se trouve dans la mer de Chine. Leurs feuilles ressemblent à celles du figuier. Les fruits commencent à se former au début du mois de mars où l'on voit apparaître des pieds de jeunes filles. Les corps surgissent au mois d'avril, les têtes au mois de mai. Ces filles sont magnifiques et admirables. Elles commencent à

tomber au début de juin et au milieu du mois il n'en reste plus. En tombant elles crient « wak-wak ».

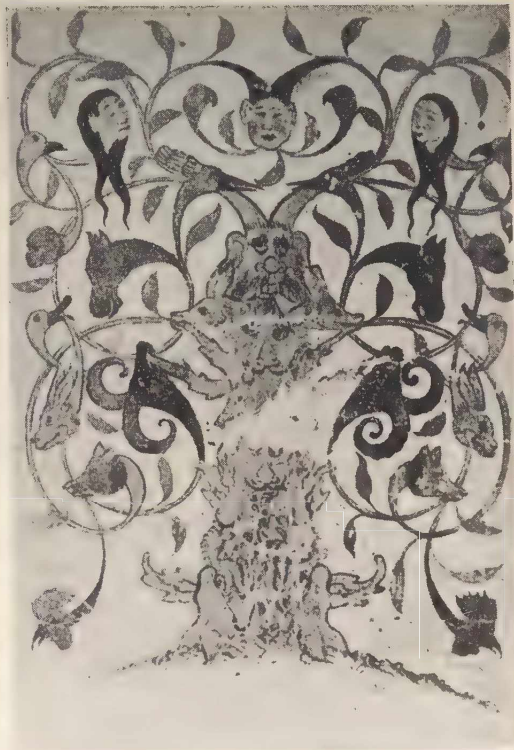
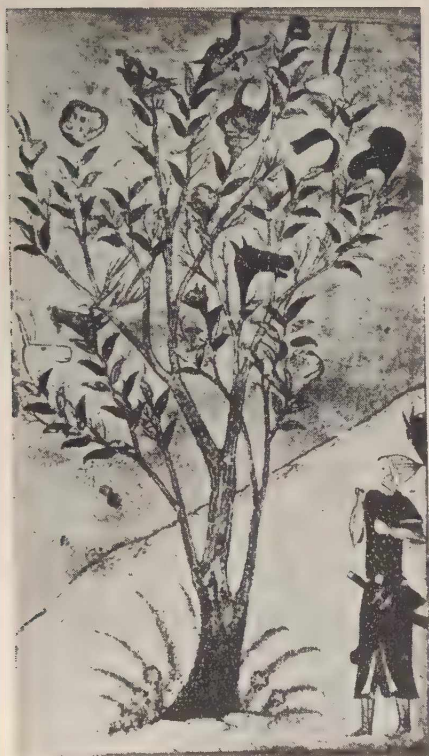
Au XIII^e siècle, la fable a été propagée par la *Cosmographie* de Kazwini. Elle est reprise dans d'innombrables relations arabes⁸³, mais la légende est associée depuis un certain temps à l'épopée d'Alexandre le Grand (Iskander), interprétée par Firdousi (1010) et Nizami (1191)⁸⁴. Les arbres du Soleil et de la Lune qui accueillent le souverain au seuil de l'Inde, dont l'un prédit au roi, en grec, la conquête du monde, et l'autre, en hindou, sa mort à Babylone, se confondent naturellement dans l'esprit des Musulmans avec des végétaux parlants. Le wakwak figure aussi dans l'histoire du Cheval Blanc, dans le pays du Roi-Démon⁸⁵.

D'autres singularités sont répandues dans les légendes. L'Orient est plein de végétaux se confondant avec la faune. Dans un jardin hindou, des grenadiers donnent, en fleurissant, des oiseaux multicolores⁸⁶. Il existe aussi des arbres dont les branches tombées s'animent et rampent comme des serpents. Ailleurs, des animaux se plantent comme des légumes : « Si vous mettez dans la terre le nombril d'une brebis et si vous l'arrosez avec de l'eau, il en sort un petit agneau. L'animal pousse quand le tonnerre gronde ». C'est un récit tartare, venu de Chine, où il est connu déjà des *Annales* T'ang. Le *Talmud de Jérusalem* en donne une autre variante : d'après le commentaire du Rabbin Siméon de Sens (1235), la créature nommée *Jadua* croît sur les montagnes et a l'aspect d'un monstre à demi humain, attaché à la racine par le nombril. Elle dévore l'herbe autour d'elle et attaque tous ceux qui s'approchent. Pour la tuer, il faut casser la tige qui la relie au sol⁸⁷. A la fin du XIII^e siècle, le rabbin Péthachia de Ratisbonne⁸⁸ mentionne des *dudaïms* qui représentent une figure d'homme et dont les feuilles sont larges. Le verger où ils sont cultivés, avec toutes sortes d'autres fruits, est situé entre Ninive et Bagdad, c'est-à-dire dans la région et à l'époque où tant de cuivres incrustés combinent la flore avec des créatures vivantes. Divers auteurs signalent des plantes qui parlent : Maïmonide (1134-1204) écrit, à propos du *Livre de l'Agriculture* des Nabathéens⁸⁹, qu'il y a dans l'Inde des arbres avec une tête à la naissance du tronc, dont les racines sont formées par ses cheveux et qui possède, comme la mandragore antique, probablement aussi de provenance orientale⁹⁰,



Fig. 55. — ARBRE PARLANT DE LA LÉGENDE D'ALEXANDRE : *Chah Nameh* de Firdousi, début du xiv^e siècle.
Washington, Freer Gallery.

la voix humaine. Ibn al-Baytar (1197-1248) cite également dans sa *Botanique* le *sarrākha* qui jette un cri le jour d'une fête. Celui qui l'entend meurt dans l'année. Toutes les espèces de végétaux épanouis en hommes, en quadrupèdes ou en oiseaux, qui se répandent vers les mêmes dates et dans les mêmes foyers avec les ornements à têtes,



A

B

Fig. 56. — ARBRE PARLANT : A. *Chah Nameh*, 1460-1480. Oxford, Bodléienne.
B. *Merveilles de la Nature*, 1388. Paris, B. N., suppl. persan 332.

se retrouvent dans les croyances et dans les fables. C'est le même monde hybride que dans le décor.

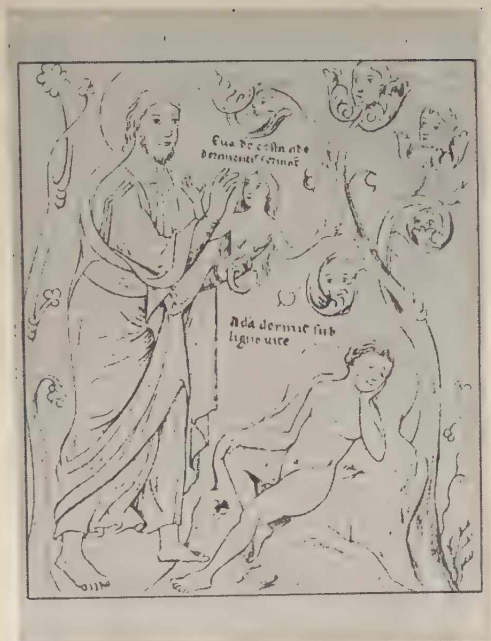
A l'origine, les thèmes ornementaux se rapportaient sans doute à des légendes, mais ils en ont multiplié les fantaisies par des combinaisons plus libres qui, à leur tour, ont suggéré ensuite des contes nouveaux.

Les figurations du wakwak par les miniaturistes persans illustrent

cette fusion des traditions décorative et fabuleuse. Leurs plus anciens exemples qui nous soient parvenus sont postérieurs de plus d'un siècle à la propagation des branches à têtes dans l'incrustation des métaux ou dans la céramique, et elles en assimilent progressivement les formes.

Un *Chah Nameh* de l'école de Tabriz (début du xiv^e siècle)⁹¹ montre l'arbre d'Iskander, parlant comme le wakwak, avec des têtes humaines, mais on y voit aussi des têtes de coqs, de boucs, de renards et de lapins, les mêmes que sur les ornements (fig. 55). Représentée vers 1460-1480⁹², la plante a uniquement des mufles d'animaux : de lion, de léopard et de dragon. Dans les *Merveilles de la nature et singularités des choses créées*, d'un auteur anonyme, inspirées par Kazwini, exécutées en 1388 pour la bibliothèque d'Ahmed Khan, souverain djélaïride de Bagdad⁹³, le wakwak ayant « des feuilles pareilles à des boucliers et des fruits ressemblant à des têtes humaines » est figuré par une composition très peu en relation avec le texte. Ses rameaux sont déroulés symétriquement comme des rinceaux ; trois têtes de femmes seulement, aux longs cheveux, correspondent au commentaire, les autres sont des têtes de chevaux, de loups, de singes, de canards et de béliers. Elles ne s'y substituent pas qu'aux fruits : le tronc et les racines de l'arbre sont également des têtes enchevêtrées et ont probablement aussi le don de la parole (fig. 56). L'arbre de l'île de Wakwak, dont il « sort des voix étranges », des *Merveilles de la Création* de Kazwini lui-même (manuscrit du xv^e ou début du xvi^e siècle)⁹⁴, est lui aussi chargé des têtes les plus inattendues parmi lesquelles celles de l'éléphant, du cerf et du taureau. L'image est complètement recomposée et enrichie par les systèmes décoratifs. C'est une synthèse et une compilation de tous les mythes, de tous les ornements de la zoologie des plantes qui se sont développés depuis les plus anciennes versions arabes dont le *Psautier Chloudof* reflète sans doute une forme primitive.

Transplanté en Occident, l'arbre fabuleux subit les mêmes changements. Après les images préromanes se rattachant au hôte zoomorphique de l'Asie ancienne, il apparaît dans sa variante musulmane avec les têtes humaines et s'enrichit ensuite par des apports nouveaux. Le premier groupe se constitue en Rhénanie et dans les foyers germaniques, au cours du xiii^e siècle. Le *Hortus Deliciarum*



A



B



C

Fig. 57. — L'ARBRE A TÊTES EN OCCIDENT : A. L'arbre de Vie et la naissance d'Ève, *Hortus Deliciarum*, fin du xii^e siècle — c. 1205. — B. Abraham entre deux arbres de Vie, manuscrit de Wolfenbüttel, c. 1250. — C. L'arbre de la Vie et de la Mort, tombeau de Henri de Festingen († 1286). Trèves.

de Herrade de Landsberg (fin du xii^e siècle — c. 1205)⁹⁵, réunissant des éléments des manuscrits bénéventins, de l'iconographie byzantine et des spéculations cosmographiques de l'Islam, représente le Paradis avec une plante à têtes comme le *Psautier Chloudof*. Sur un de ces dessins (fig. 57), Adam est endormi près d'un wakwak qui pourrait se rattacher directement à l'une de ses transpositions orientales chrétiennes. Mais Ève, dans la main de Dieu le Père, affecte la forme d'un rinceau à buste humain sans jambes, pareil aux arabesques anthropomorphes. On la dirait non pas extraite de l'homme, mais détachée d'une branche. Le Créateur la cueille comme un rameau avec son fruit. L'image semble illustrer le conte de l'arbre produisant des femmes et des jeunes filles. Elle suit plus étroitement la description arabe que les illustrations persanes qui en altèrent l'aspect en multipliant les animaux.

Le prodige est fréquemment représenté dans ces régions. On le retrouve dans le *Psautier* de Hermann de Thuringe († 1217)⁹⁶, au-dessus de la figure d'Abraham distribuant les fruits de la vie éternelle. Dans le *Paradis* d'un manuscrit de Wolfenbüttel (c. 1250)⁹⁷, le Patriarche est entre deux wakwaks ; des enfants se précipitent pour s'emparer de leurs produits. Sur le plafond de Hildesheim (c. 1230), la plante est à droite d'Adam et d'Ève tentés par le serpent⁹⁸. Sur le tombeau de l'archevêque de Trèves, Henri de Festingen, mort en 1286⁹⁹, l'arbre de la Vie est aussi l'arbre de la Mort. Deux branches chargées de feuilles touffues y sont fixées sur le même tronc. Comme dans le *Chah Nameh* de l'école de Tabriz, tout pourrait paraître naturel s'il n'y avait des têtes pour fruits : têtes d'anges, souriantes, entre deux ailes, et têtes de mort ; les unes, à gauche, paraissent monter, les autres, à droite, se penchent vers le sol. C'est un mouvement d'horloge : le matin, la vie se lève pour redescendre vers le soir. La fable de la plante portant les têtes des fils d'Adam qui chantent des hymnes au Créateur, à l'aube et à la fin du jour, semble résonner dans cette figuration. Elle rejoint d'ailleurs exactement un autre texte.

Selon Sidi Ali Tchelebi, on voit aussi mûrir des crânes humains. Lorsque les fruits sont à point, ils se détachent et tombent en se fendant en pièces et en criant « wak-wak »¹⁰⁰.

Sans doute, les légendes orientales ont-elles été connues au moyen âge par les traités arabes ou juifs (Maïmonide de Cordoue, le

rabbin Siméon de Sens, Péthachia de Ratisbonne), mais elles sont reprises aussi dans les récits des voyageurs occidentaux. Odoric de Pordenone (1331)¹⁰¹ décrit un arbre qui produit, au lieu de fruits, des hommes et des femmes d'une coudée à peine de hauteur. Ils tiennent au tronc par leurs extrémités inférieures. Leurs corps sont frais lorsque le vent souffle et se dessèchent sans mouvement d'air. Le moine a recueilli cette description dans le Malabar, de la bouche d'un témoin. Le wakwak était toujours pour les Arabes d'origine hindoue ou extrême-orientale. Le Franciscain mentionne aussi le mouton-plante qui croît dans le pays de Cadili. Le quadrupède mûrit dans un melon de sorte que l'on a à la fois un fruit et de la viande. « Plusieurs gens ne veulent pas croire, pourtant c'est aussi vraisemblable que les oies qui, en Irlande, poussent sur les arbres.¹⁰² » C'est là, en Angleterre ou dans les Flandres que l'on situe, depuis un certain temps, les arbres à oiseaux¹⁰³. Jean de Mandeville (c. 1360) fait également état des deux espèces¹⁰⁴. Une miniature du *Livre des Merveilles*, donné en 1413 par Jean sans Peur au duc de Berry¹⁰⁵, montre des Occidentaux avec une branche à fruits ornithomorphes en face de deux Orientaux, un Juif et un Arabe (?) qui leur présentent un « aiglelet » dans le melon. Les melons poussent sur un arbre (fig. 58). Sur les gravures du x^v^e siècle¹⁰⁶, ces bêtes cornues s'attachent directement à leur support, comme des béliers sur le wakwak. Chez Vincent de Beauvais, le récit est plus conforme à la version du rabbin Siméon de Sens. L'*agnus scythicus* y est couvert d'une toison jaunâtre et tient au sol par une longue tige¹⁰⁷. L'animal est mentionné encore par Herberstein, envoyé en Moscovie de 1511 à 1526¹⁰⁸, qui dit à ce propos que l'on faisait venir à Venise de Samarcande « des peaux déliées d'une certaine plante qui croît en ce pays-là, lesquelles aucuns Musulmans se servaient au lieu de fourrure pour doubler des petits bonnets. Ils disent que cette plante s'appelle *Smarcandeos* et que c'est un zoophyte ou plante animal ». Enfin Tucher présente, en 1482, un arbre donnant naissance à divers animaux¹⁰⁹ en reprenant la tradition de Mandeville¹¹⁰ avec des quadrupèdes logés non pas dans des melons mais dans des fleurs. C'est une déformation ou une version nouvelle de la légende que l'auteur a pu trouver en Palestine, lors de son voyage en 1479.

Comme racines animées, outre la mandragore qui « quant elle



A



B

Fig. 58. — ARBRES A OISEAUX ET A AGNEAUX : A. *Livre des Merveilles* du duc de Berry, fin du xiv^e siècle. — B. Jean de Mandeville, Augsbourg, 1481.

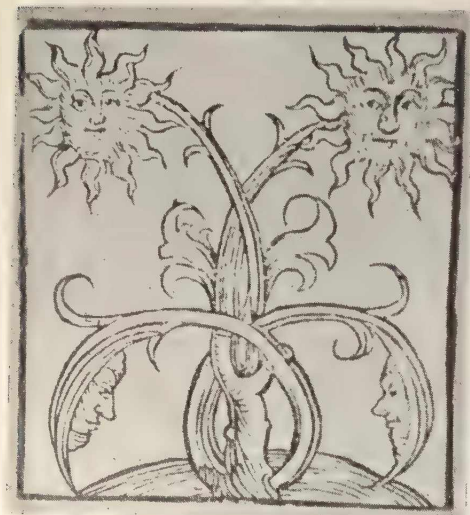
est coeillie se pleint e brail e crie », il y a aussi, parmi les plantes gothiques, des végétaux sortant de têtes humaines ou animales comme le wakwak persan. Les *Herbiers* du ^{xiv}^e siècle montrent fréquemment des masques se profilant à l'intérieur des bosses noueuses ¹¹¹ (fig. 95 A). Un tissu de Lucques a pour motif des arbres avec, au pied, des têtes humaines, les cheveux pris dans le sol, conformément au texte de Maïmonide ¹¹². Toutes les variétés de cette végétation sont parfaitement connues de l'Occident.

La plante parlante réapparaît avec le *Roman d'Alexandre*, d'abord dans sa version classique avec la tradition de Pseudo-Callisthènes où il n'est pas question de têtes : les arbres du Soleil et de la Lune prononcent les mots mystérieusement, sans bouche. L'histoire prend place dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (IV, 56). L'illustration reste, au début, conforme au texte. Dans le *Roman de toute Chevalerie*, d'Eustache de Kent ¹¹³, transposition anglaise de l'épopée, les branches n'ont pas de fruits mais elles composent des entrelacs ornementaux dans un esprit tout islamique. La représentation des arbres prophétiques va être complétée progressivement. Dans le *Livre des Merveilles* du duc de Berry ¹¹⁴, où ils figurent dans le récit de Jean de Mandeville sur l'Inde, la lune et le soleil apparaissent dans des feuillages touffus et ont des traits humains. Selon l'auteur, ces arbres sont encore debout dans le désert d'une île peuplée de bêtes sauvages, de grands dragons et de grands serpents. Ceux qui mangeront leurs fruits et le « bausme qui y croist » vivront trois cents ou cinq cents ans, mais on ne peut pas y parvenir à cause de la distance et des dangers des lieux ¹¹⁵. Dans les illustrations de la gravure ¹¹⁶, ces fruits miraculeux en forme de faces astrales se multiplient (fig. 59). Mais le wakwak, associé à la légende antique, n'aura jamais en Occident de têtes d'oiseaux ou de quadrupèdes.

En accueillant les formes orientales, le moyen âge rénove souvent leur caractère et leur aspect. Il les adapte aussi à ses systèmes religieux et symboliques. L'arbre produisant des animaux devient un arbre héraldique du Mal. La plante à têtes humaines change constamment de signification, depuis l'alchimie jusqu'aux emblèmes moraux.

L'arbre héraldique du Mal est dessiné d'abord schématiquement.

Dans le *De fructibus carnis et spiritus* de Hugues de Saint-Victor, cet arbre, dit du Vieil Adam, n'est qu'un échafaudage abstrait, un diagramme des sept péchés où, de l'orgueil constituant le tronc, sortent sept rameaux : l'Envie, la Vaine Gloire, la Colère, la Tristesse, l'Avarice, l'Intempérance et la Luxure, inscrits dans un réseau de médallions. Au XIII^e siècle, la *Somme du Roi*, rédigée par le dominicain Frère Lorens pour Philippe le Hardi, reprend cette épure végétale,



A

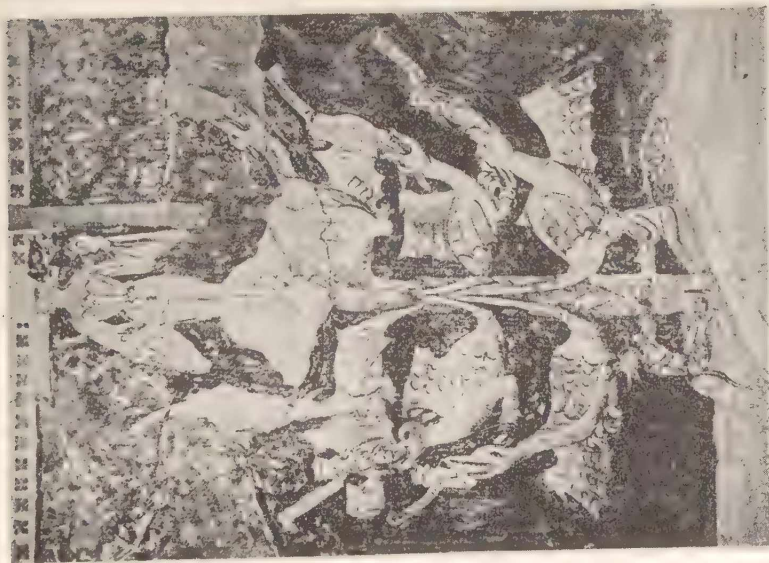


B

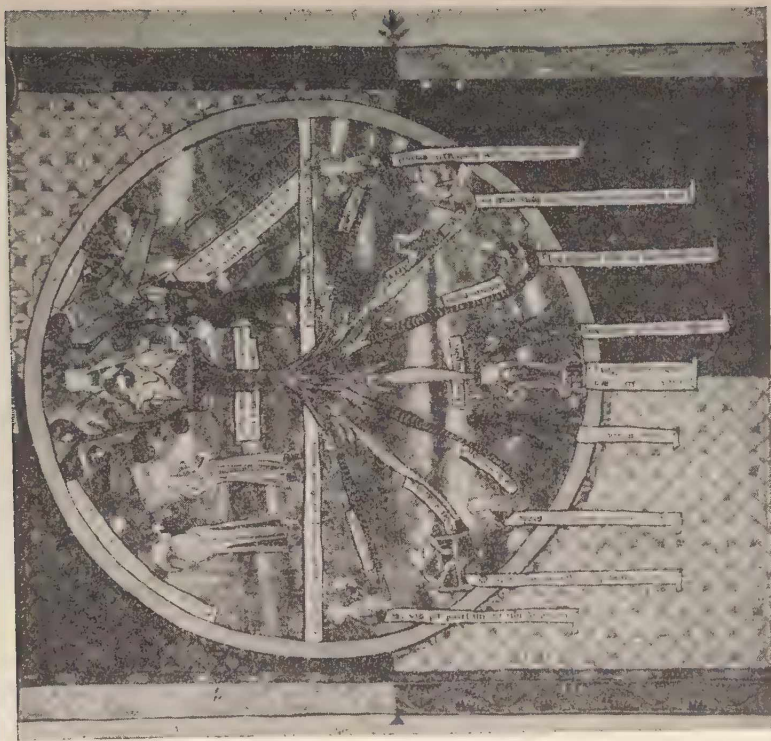
Fig. 59. — ARBRES DU SOLEIL ET DE LA LUNE : A. Jean de Mandeville, Strasbourg, 1499. — B. Manuscrit alchimique, Rhénanie, avant 1420.

mais, d'autre part, les péchés capitaux y sont représentés par les sept têtes de la bête d'Apocalypse¹¹⁷. Sur la fresque de Hoxne, dans le Suffolk (XIV^e siècle)¹¹⁸, l'épure s'épanouit en sept dragons. Une gueule de monstres s'ouvre au sommet du tronc ; les branches deviennent des bêtes crachant des vices personnifiés. Des convulsions furieuses traversent la plante dont on croit entendre le hurlement. Le changement en animal est plus complet que dans la flore zoomorphique d'Orient où il subsiste généralement des feuilles et des rameaux intacts, mais le principe est analogue (fig. 60).

Dans le *Miroir de Vie et de Mort*, écrit en 1266 par Robert de l'Omme, qui a servi de prototype à une moralité wallonne du



A



B

Fig. 60. — ARBRE DU MAL : A. Fresque de Hoxne (Suffolk), xiv^e siècle. — B. Verger de Soulas, début du xiv^e siècle. Paris, B. N., ms. fr. 9220.

xv^e siècle¹¹⁹, ce ne sont pas les branches mais les racines de l'arbre qui se métamorphosent en animaux :

...car ly arbre seur quoy seoit
De VII vissez mortiez naissoit ;
Set rachinez de VII serpens
Issoient mont bien ou en apens.

L'allégorie est reproduite dans un recueil de textes scientifiques et poétiques exécuté vers 1277, dans le Nord de la France¹²⁰ et dans le *Verger de Soulas* (début du xiv^e siècle)¹²¹. Un manuscrit de

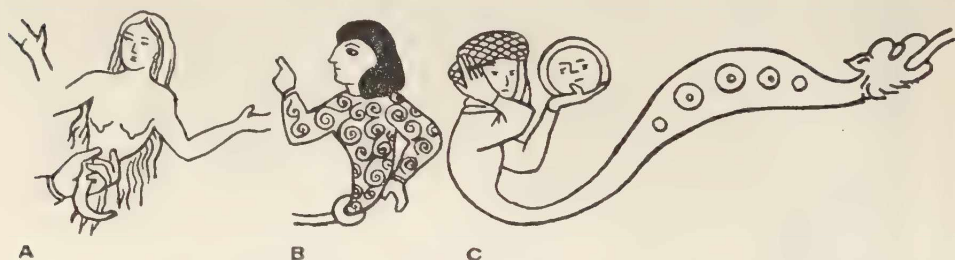


Fig. 61. — BRANCHES A TORSSES HUMAINS : A. Ève, *Hortus Deliciarum*, fin du xii^e siècle-c. 1205. — B. Rinceau d'une frise lustrée persane, xiv^e siècle. — C. Radix luxuriae de l'arbre du Mal, fin du xiii^e siècle. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève.

la Bibliothèque Vaticane¹²² en montre un croquis inachevé, accompagné de notes marginales pour l'enlumineur. Les sept racines de l'arbre sur lequel on voit une reine, une Antivierge, entourée de musiciens et d'un démon, sont prolongées par des dragons dont les queues s'épanouissent en bustes personnifiant les vices. Ainsi que le wakwak, la plante du Mal est secouée par un remous de monstres. Mais ces racines vivantes (il s'agit bien de *radix luxuriae*, *radix avaritiae*, etc., et non de bêtes indépendantes) se déploient en éventail comme un grand arbre souterrain. Si l'on renverse la miniature, on découvre une autre plante, elle-même changée en animaux, ayant pour fruits des torsos humains. Les personnages s'achevant en tiges sont, comme la figure d'Ève « cueillie » du *Hortus Deliciarum*, pareils à des rinceaux persans (fig. 61).

Les fruits anthropomorphes prennent à leur tour d'autres sens. Les arbres de la légende d'Alexandre deviennent des emblèmes alchi-

miques, en conservant leur nom. Le *Buch von der heiligen Dreifaltigkeit*, un manuscrit rhénan, exécuté avant 1420¹²³, les montre de part et d'autre d'une *Rebis* à double face antiquisante, chargés de têtes, des lunes et des soleils à traits humains. L'arbre de la Lune représente le petit magister, dont la pierre philosophale est blanche et ne transmue les métaux qu'en argent, tandis que l'arbre du Soleil est le grand œuvre, créant la véritable pierre philosophale de couleur rouge, produisant l'or (fig. 59). Le souvenir d'un conquérant et des merveilles de l'Inde se reflète dans cette vision, symbolisant la vie secrète et la richesse du monde. L'or a toujours été le soleil, et l'argent la lune, jamais encore une flore parlante. Dans une *Bible* hollandaise de quelques années postérieure (c. 1425)¹²⁴, la plante jaillit d'un homme étendu. Douze têtes étrangement vivantes oscillent sur de minces tiges qui semblent soutenues par un treillis caché. Toutes portent des couronnes royales. C'est bien un arbre de Jessé, et rien n'est plus troublant que le spectacle des rois de Juda poussant sur les rameaux et conversant entre eux (fig. 62).

Une image plus singulière encore qui se trouve dans les *Remèdes de la Bonne et de la Mauvaise Fortune* de Pétrarque, illustrés par H. Burgkmair ou par un artiste de son école vers 1515, mais dont nous ne possédons que des publications plus tardives¹²⁵, peut être rapprochée de cette composition. On y voit aussi une plante à fruits vivants sortir d'un être humain. Mais l'homme n'est pas couché ; il est debout cette fois. De sa poitrine s'échappe une branche avec une tête semblable à la sienne, une figure nue auréolée et un cœur. Il est en train de la scier. Ce sont les conflits intérieurs, conflits plus douloureux qu'une guerre civile parce qu'ils se passent au dedans de l'âme, que l'on traduit de cette façon. Les philosophes ont divisé cette âme en trois parties : la première a été mise dans un lieu éminent, à savoir la tête ; elle est modératrice de la vie, céleste, tranquille et toujours proche de Dieu ; les douces et les honnêtes inclinations y ont leur demeure. Les deux autres sont logées, l'une dans la poitrine (le cœur) où la colère et toutes les émotions farouches (*Zorn, Sturm und Geschwindigkeit*) s'échauffent et prennent naissance ; l'autre au-dessus des entrailles (*das Vorherz*) où la concupiscence et les plaisirs désordonnés (*Begyrlichkeit und Unreinigkeit*) se forment régulièrement. Pour illustrer ces forces contraires, l'auteur évoque une mer à double tempête

tandis que le graveur, lui, les incarne dans une végétation enracinée dans l'homme. La figurine auréolée précise le sens de l'arbre tout entier dont la partie impure se trouve cachée sous la ceinture. C'est l'âme que l'on attaque avec la scie. Le geste illustre le combat contre soi-même où « l'âme s'en va par pièces », et la scie les angoisses et les tourments qui l'accompagnent¹²⁶.

V

Trois autres thèmes, la face lunaire, le combat avec la queue et les figures à jeu d'interversion illustrent les apports orientaux dans l'imagerie gothique. La lune, traitée comme un visage, figure souvent dans la peinture des Musulmans¹²⁷. Dans les *Subtilités des Vérités* de Nasir ed-Din al-Siwasi de 1272, ainsi que dans les *Merveilles de la Nature* de 1388, elle est portée dans un écrin par des esprits ailés¹²⁸. Un manuscrit signé à Bagdad en 1396¹²⁹ la montre, suspendue entre deux anges. Mais ce n'est pas seulement un corps céleste. Depuis Firdousi, tous les poètes persans évoquent la lune comme la suprême incarnation du charme féminin : « Cette belle au visage de lune s'appelait Goulnar, c'était comme la peinture couverte de bijoux, de couleurs et de parfums...¹³⁰ ». « Claire comme la lune... Sœur de la lune... Pareille à la pleine lune... ». De même en Arménie, c'est un canon de la beauté. Comme tel, il peut servir dans le décor. Symbole de la lumière nocturne et de la grâce, les faces lunaires sont les plus beaux des ornements.

L'enluminure arménienne les emploie régulièrement aux ^{xiii}e et ^{xiv}e siècles. Les visages sont incrustés dans les jambages des lettres comme des cabochons, en se mêlant aux entrelacs¹³¹. Un frontispice de l'*Évangélaire*, décoré en 1331 par Sargis Pidzak¹³², en possède sept, en deux rangées, à l'intérieur des polygones. En Perse, le disque lunaire se retrouve souvent au milieu des rinceaux terminés en têtes¹³³. Sur une reliure de Hérat, de la fin du ^{xv}e siècle¹³⁴, dix têtes se superposent dans un tissu de feuillages stylisés. D'une lumineuse pâleur, elles font penser à de grosses perles, enchâssées dans un objet d'orfèvrerie.

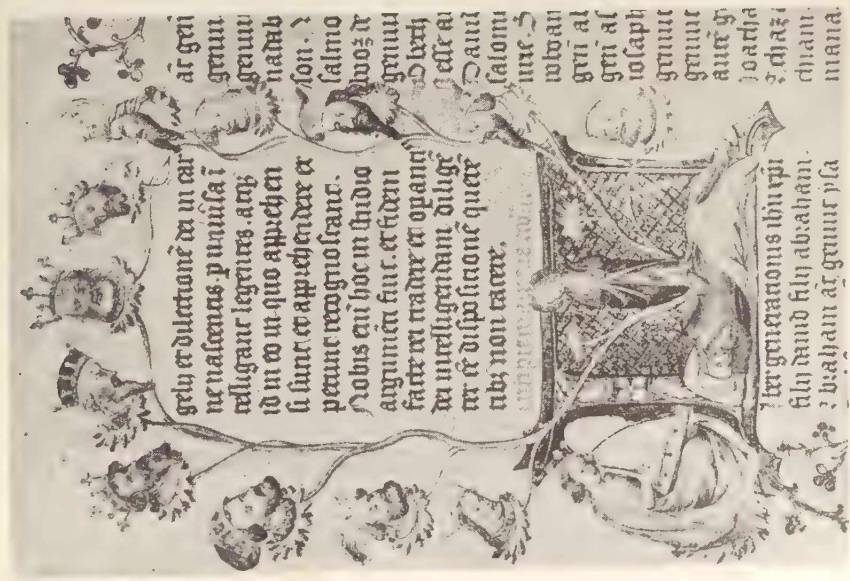


Fig. 62. — ARBRES A TÊTES : A. Arbre de Jessé, *Bible hollandaise*, c. 1425.
 B. Arbre des Inquiétudes et des Irrésolutions de l'Esprit, Pétrarque, Augsbourg, 1532.

Dans un *Pontifical* gothique de 1390¹³⁵, un collier de masques grotesques est disposé de la même façon. Mais la beauté du visage rond a été chantée par l'Occident comme par les Persans :

Qui soubz Luna peult estre né,
Bon pour servir sera trouvé ;
Il aura la figure belle :
Ronde ja n'en trouveras telle.

(*Calendrier des Bergers*, 1491.)

Chez Villard de Honnecourt, le visage rond appartient à une série de variations géométriques sur la figure humaine, mais c'est aussi une face lunaire dans l'Album où l'on voit d'autres compositions islamiques¹³⁶. Dans le *Pontifical* de l'évêque de Mende, Guillaume Durand, manuscrit italien du xiv^e siècle¹³⁷, cette tête s'incruste dans des bordures de feuilles et de rûmis. Elle se répète sur plusieurs pages, de couleur rouge ou bleue. Sur un dessin, elle se combine avec des formes animales et reçoit des pattes et une queue. Mais c'est généralement comme un joyau, une pierre précieuse, qu'elle est montée dans le décor. La combinaison est analogue à celle des lettres arméniennes. Le *Lapidaire* d'Alphonse le Sage (Escorial)¹³⁸ montre le disque serti dans le rinceau, terminant la queue d'un monstre (fig. 63) ; il ne s'agit pas d'une fantaisie : lors d'une éclipse de lune ou de soleil, les astres sont dévorés par un dragon. Cette scène est fréquemment représentée dans les compositions de l'Islam. A Bagdad (Porte du Talisman, 1180-1225), la nouvelle lune, personnifiée par un enfant, est menacée de chaque côté par des reptiles. A Alep (Porte de la Citadelle, 1209)¹³⁹, le disque solaire est pris dans l'enroulement des queues, comme le visage lunaire du manuscrit de l'Escorial.

La légende de cet antagonisme entre la lumière du ciel et le dragon terrestre, crée en Orient un organisme composite qui, lui aussi, va apparaître en Europe. Les rivaux s'unissent dans le même être. Le monstre de la terre devient la queue d'une créature symbolisant une étoile ou une constellation. Tantôt il garde son tronc intact, avec des pattes¹⁴⁰, tantôt c'est un serpent à tête énorme. C'est sur le Sagittaire qu'il intervient le plus souvent. La queue attaque l'archer qui lui décoche une flèche. L'image est particulièrement courante sur les cuivres incrustés des xii^e et xiii^e siècles¹⁴¹, et sur les monnaies

ortokides (1185-1203)¹⁴². Parfois le signe du Zodiaque n'est pas un quadrupède mais un homme en lutte avec le dragon, soudés en un seul corps¹⁴³.

L'Occident reprend cette lutte contre soi-même, mais sous la forme d'une drôlerie. De la fin du ^{xiii}e jusqu'au ^{xv}e siècle, des

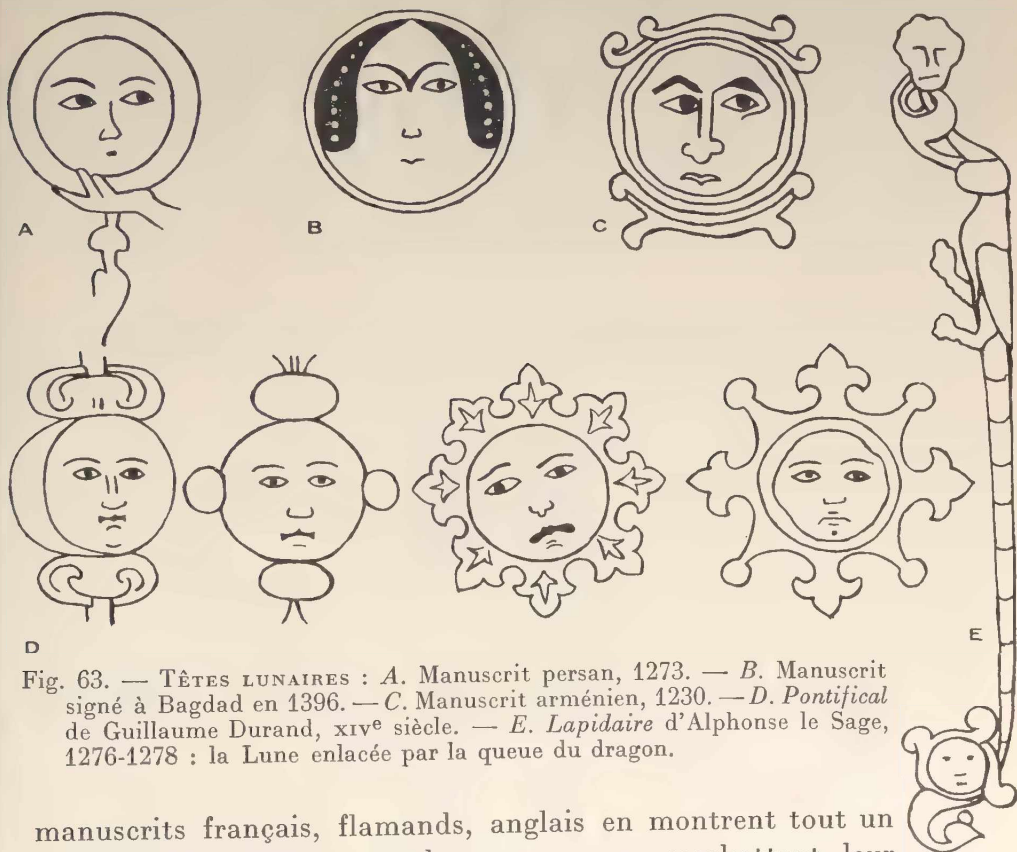


Fig. 63. — TÊTES LUNAIRES : A. Manuscrit persan, 1273. — B. Manuscrit signé à Bagdad en 1396. — C. Manuscrit arménien, 1230. — D. *Pontifical* de Guillaume Durand, ^{xiv}e siècle. — E. *Lapidaire* d'Alphonse le Sage, 1276-1278 : la Lune enlacée par la queue du dragon.

manuscrits français, flamands, anglais en montrent tout un groupe¹⁴⁴. Des centaures, des personnages combattent leur propre queue, terminée en tête de monstre. Ils sont généralement armés non pas d'un arc mais d'une épée et se protègent par un bouclier mais c'est aussi un combat solitaire (fig. 64).

La dernière série que nous allons examiner est plus étrange encore par la technique et par l'effet de la composition. Plusieurs figures s'y groupent de telle façon que leurs parties paraissent appartenir tantôt à l'une tantôt à l'autre. Un médaillon quadrilobé de la cathédrale de Lyon (soubassement du portail droit, 1310-1320)¹⁴⁵

montre quatre lièvres qui tournent comme dans une roue, en se dressant, se renversant et retombant. Leurs oreilles se touchent et



Fig. 64. — COMBAT CONTRE LA QUEUE : A. Monnaie ortokide, 1185-1203. — B. Traité de Walter de Milemete, Est-anglien, 1326. — C. Manuscrit français, fin du XIII^e siècle.



Fig. 65. — LIÈVRES A OREILLES COMMUNES : A. Cathédrale de Lyon, 1310-1320. — B. Touen-houang, X^e siècle (?). — C. Vase islamique, XII^e-XIII^e siècle. Léningrad, Musée de l'Ermitage. — D. Paderborn, XV^e siècle.

forment au centre un carré. Il n'y en a que quatre au lieu de huit, mais par un jeu d'optique, chaque tête semble [bien en avoir deux.

L'image a eu un grand succès (fig. 65). On la voit sculptée, au ^{xv}^e siècle, à Saint-Maurice de Vienne¹⁴⁶, dans la chapelle de l'Hôtel de Cluny, à Paris, à Saint-Benoît-le-Château (Loire). Elle est fréquente dans l'Est de la France (Thiérouse, Xertigny), en Suisse (Abbaye de Muototal) et en Allemagne (Munster-en-Westphalie, Paderborn)¹⁴⁷. Souvent il n'y a que trois lièvres dont les oreilles construisent alors un triangle isocèle. On a voulu y reconnaître un symbole de la Trinité¹⁴⁸. C'étaient plutôt de purs caprices, puisque les mêmes combinaisons se font aussi sur le rectangle, avec un nombre différent et qu'elles se mêlent souvent à des grotesques. Au début du ^{xvi}^e siècle, le système sera employé par l'imprimeur Jacques Arnollet dans une vignette¹⁴⁹ et il finit sur une enseigne : *L'Hostellerie aux trois lapins*¹⁵⁰.

...Tournez et retournez et nous tournerons aussi,
Afin qu'à chacun de vous nous donnions du plaisir.
Et lorsque nous aurez tournés faites compte de nos oreilles,
C'est là que, sans rien déguiser, vous trouverez une merveille...

proclame un texte, commentant ces figures en mouvement, fréquentes dans la gravure encore au ^{xvii}^e siècle.

C'est dans le Turkestan chinois, dans l'une des grottes du monastère bouddhique de Touen-houang, creusées et décorées entre le ^{vi}^e et le ^{xi}^e siècle, que nous avons probablement le plus ancien exemple du motif. Les mêmes trois lièvres y tournent sur le triangle isocèle constitué par les oreilles, à l'intérieur d'un cercle, au centre d'un plafond¹⁵¹. Ils doivent appartenir à un répertoire d'emblèmes de la cosmographie religieuse. Le thème est repris par l'Islam. Un vase d'argent du ^{xiii}^e-^{xiiii}^e siècle, trouvé dans la région de Perm¹⁵², reproduit exactement le même dessin, accompagné d'une inscription coufique. Sans doute, les imagiers gothiques l'ont-ils copié sur l'un de ces objets, se propageant à la fois jusqu'à l'Oural et à travers l'Europe. La composition devait jouir d'une certaine vogue parmi les artistes musulmans. Une miniature mogole (école d'Akbar) la reproduit au ^{xvi}^e-^{xvii}^e siècle¹⁵³.

Le thème des trois figures interchangeables a eu sa variante ichtyomorphe : trois poissons, groupés sur un triangle qui constitue leur tête commune, avec un œil au centre. Considérée séparément, chaque bête paraît normale, la tête unique s'y ajoutant avec exac-

titude. C'est tour à tour le même poisson, tournant sur l'axe marqué par l'œil et c'est aussi un triple animal. On le retrouve à deux extrémités des civilisations orientales : dans l'Égypte pharaonique, sur la poterie des $xviii^e$ - xx^e dynasties¹⁵⁴, et sur la céramique islamisée d'Italie et d'Espagne. Sur une assiette de Paterna, près de Valence ($xiii^e$ - xiv^e siècle)¹⁵⁵, le motif conserve son caractère géométrique; seuls, des ornements arabisants se sont substitués aux lotus égyptiens (fig. 66). Une coupe d'Orvieto (xiv^e siècle)¹⁵⁶ est décorée d'une

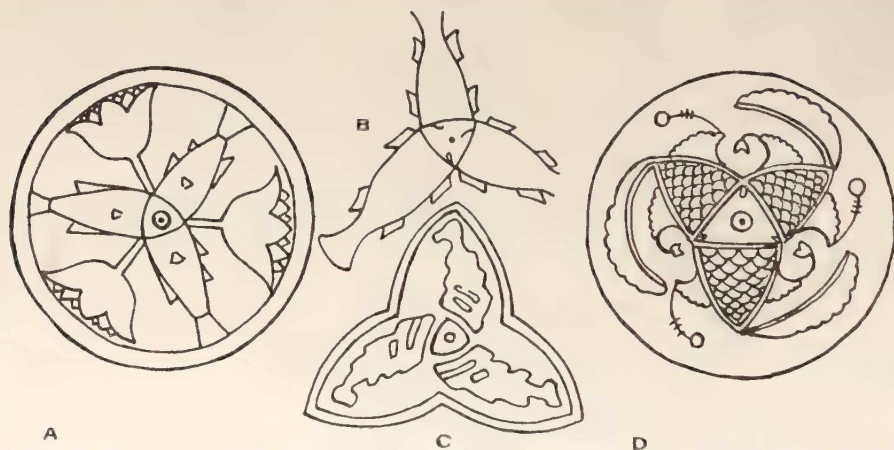
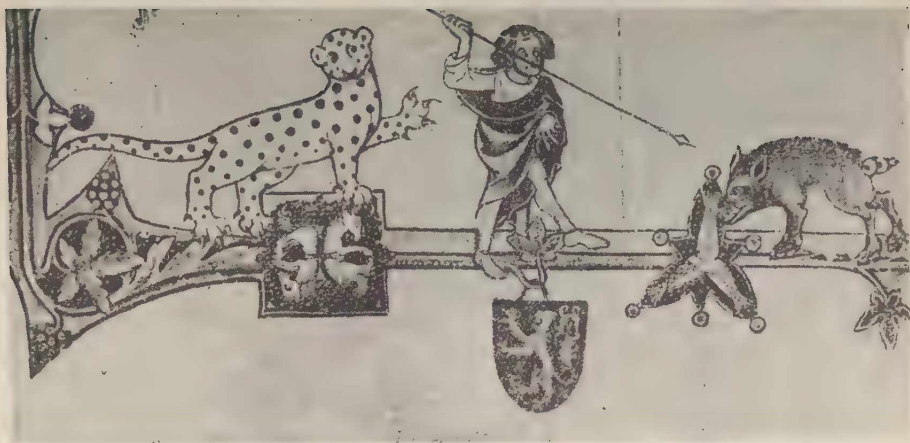
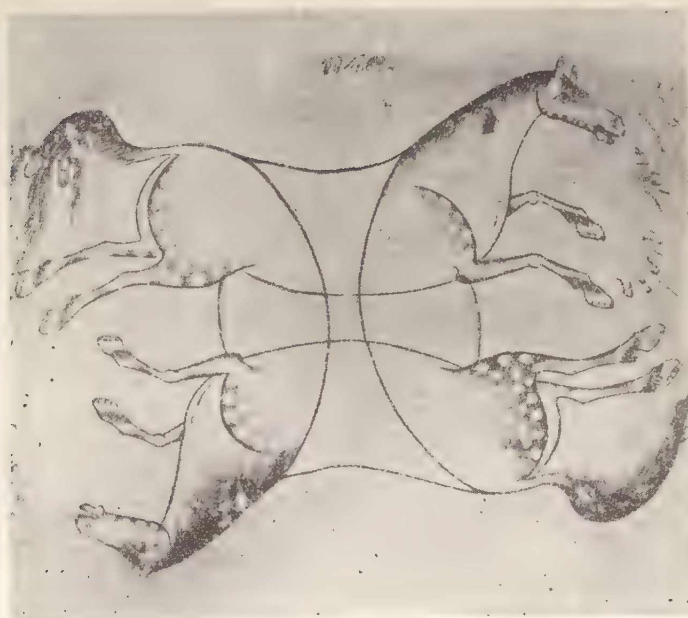


Fig. 66. — POISSONS A TÊTES COMMUNES : A. Céramique égyptienne, $xviii^e$ - xx^e dynasties. — B. Dessin de Villard de Honnecourt, c. 1235. — C. Pavement d'Hérivaux, $xiii^e$ siècle. — D. Céramique arabisante de Paterna, $xiii^e$ - xiv^e siècle.

étoile de thons, inscrite dans la même armature. En France, les trois poissons à tête unique sont reproduits par Villard de Honnecourt¹⁵⁷, sur le pavement d'Hérivaux ($xiii^e$ siècle)¹⁵⁸, à Luxeuil, sur une clef de voûte¹⁵⁹. En Angleterre, dans le *Psautier* de Peterborough, de la fin du $xiii^e$ siècle¹⁶⁰, ils tournent devant un sanglier qui les flaire. Un arrangement avec deux chevaux leur fait pendant : l'un galope debout, l'autre renversé, si bien que leurs sabots se touchent : la croupe du quadrupède du haut rejoint le poitrail de celui du bas et inversement. Au lieu d'une course horizontale, on voit alors deux autres chevaux dont l'un fait la culbute et l'autre se cabre. C'est une combinaison de quatre animaux en deux, changeant de position selon le point de vue, sans qu'il y ait un trait à modifier. L'image prend place dans un carré polylobé comme les figures des poutres fati-



A



B

Fig. 67. — POISSONS ET CHEVAUX A CORPS INTERCHANGEABLES : A. Premier *Psautier* de Peterborough, fin du XIII^e siècle. — B. Dessin d'un artiste séfévide, début du XVII^e siècle.

mides. On le retrouve, exactement le même, en Perse¹⁶¹. Bien que les compositions iraniennes qui nous sont parvenues soient beaucoup plus récentes, elles relèvent, selon Coomaraswamy, d'une très vieille tradition, et leur identité avec la miniature anglaise est indéniable. Si un apport direct des formes islamiques peut être affirmé dans l'imagerie du moyen âge, c'est bien pour cet exemple (fig. 67).

Le même système tournant se fait aussi avec des hommes. A Rouen (Portail des Libraires, 1290-1300), deux personnages sont accolés, à l'intérieur d'un quadrilobe, comme les deux chevaux du manuscrit contemporain d'Outre-Manche. Ils sont couchés tête-bêche, avec les jambes repliées, l'un sur le ventre, l'autre sur le dos, mais les parties au-dessus et au-dessous de la ceinture peuvent s'unir aussi verticalement, en renversant les silhouettes. Ces figures sont reproduites sur la miséricorde d'une stalle de la cathédrale¹⁶² et au Palais de Justice de la même ville¹⁶³. On les voit dans l'église de Rosny (Aube, *xv^e* siècle), à Vendôme¹⁶⁴ et à Oxford¹⁶⁵.

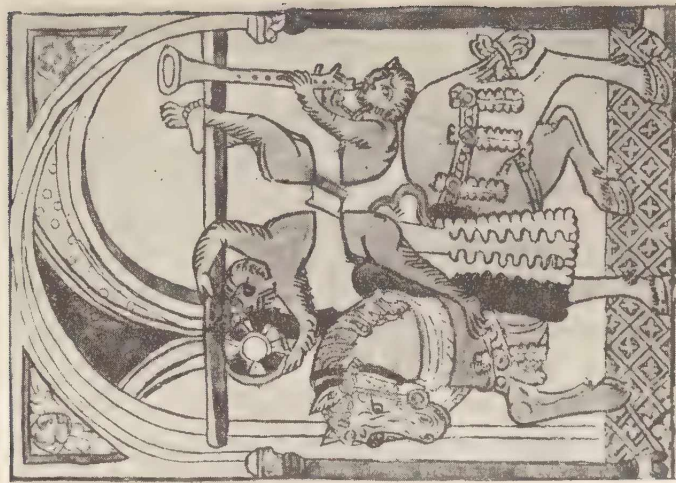
Plusieurs gravures du *xv^e* siècle utilisent les mêmes effets avec des singes musiciens : les animaux sont sur le dos d'un cheval, paré comme pour le cirque¹⁶⁶. L'un semble tantôt d'aplomb, tantôt couché sur sa monture, l'autre se suspend à un bâton soit horizontalement, soit la tête en bas. Un morceau de papier fixé au centre peut raccorder les corps en pivotant. L'image est combinée comme un jouet, capable de se mettre en mouvement par simple glissement d'axe (fig. 68).

Des figures identiques, mais orientales, en bronze, sont conservées à la National Gallery de Washington¹⁶⁷. Leur provenance exacte est inconnue et leur date incertaine mais il n'est pas douteux qu'elles se rattachent à un même fonds, d'où sont sorties toutes les compositions aux éléments interchangeables, avec les lièvres, les poissons, les chevaux, répandues au moyen âge avec les formes musulmanes.

Parmi les raffinements et les prodiges que les systèmes gothiques ont accueillis par l'entremise de l'Islam, ces exercices d'adresse et ces démonstrations de l'art pour l'art, où la technique dépasse l'objet, en reflètent le plus précisément l'esprit.



A



B



C

Fig. 68. — FIGURES HUMAINES TÊTE-BÊCHE INTERCHANGEABLES : A. Cathédrale de Rouen, Portail des Libraires, 1290-1300. — B. Gravure suisse, c. 1460-1480. — C. Bronze oriental, National Gallery.

VI

La genèse de l'Occident nouveau, rétablissant l'image de l'homme et de la vie, ne détourne pas le moyen âge de l'Orient fantastique qui en a défini tout un aspect aux époques précédentes. C'est même à l'heure où l'art gothique est mûr, en possession complète de ses moyens, que son action s'intensifie. Peut-être l'amenuisement et la préciosité du style qui l'ont conduit vers la glyptique, ont-ils favorisé aussi cette influence. Le déplacement vers l'Ouest des ateliers orientaux, le développement d'un art d'imitation, se produisent précisément à ce moment de l'évolution du goût. C'est dans le sens de la virtuosité et de la minutie qu'ils ont contribué en premier lieu. L'installation des figurines gothiques dans les écrins polylobés arabes ne révèle-t-elle pas déjà une aspiration secrète et un programme formel ? Mais, en même temps, l'Orient ramène les imagiers occidentaux à la spéculation ornementale et à ses monstres ; il rajeunit le moyen âge des songes géométriques, des êtres irréels et des merveilles du monde. C'est la résurrection de l'entrelacs et du bestiaire qui ont déjà, à plusieurs reprises, conquis l'Europe. Les quadrupèdes et les oiseaux en lutte, les groupes antithétiques, les animaux hybrides, les créatures à corps multiples regagnent leurs médaillons. Le fonds ornemental de la Méditerranée orientale revit en pleine période gothique, mais, avec lui, sont introduits maintenant des raffinements nouveaux.

La tresse se recompose en une constellation de polygones et en rosaces aux innombrables nœuds. Les feuilles s'effilent. Une écriture plus délicate, plus sèche, imprègne ces arabesques d'une note d'affection. On y retrouve souvent l'exactitude de la ciselure. Les ornements deviennent aussi des animaux. Le *rūmī* enfante des bêtes sans pattes, l'entrelacs — des êtres filiformes. La stylistique ornementale qui dominait dans l'art roman se rétablit avec cette faune gracile des manuscrits des *xiii^e* et *xiv^e* siècles. Une sève nouvelle jaillit. Le rinceau se charge de redoutables fruits. Sur les hampes se dressent des hommes tronqués-naskhīs. La flore vivante se pare de fleurs insolites. Des contes arabes se greffent sur des visions et des allégories du moyen âge. Les faces lunaires chantées par Firdousi, des chapelets de masques, des monstres combattant contre leur propre queue, toute une série

de formes tournantes et de prodiges d'interversion, sont répandus avec des végétaux parlants.

Ces thèmes sont souvent reproduits avec une surprenante fidélité ; souvent ils s'enrichissent, mis en contact avec le monde occidental. Ranimé par ces apports, le génie ornemental de l'Occident multiplie les confusions des êtres animés avec la flore et l'abstraction. La faune hybride gothique est plus diverse encore que celle des Musulmans qui l'a préfigurée, et, d'autre part, tout bouge avec une frénésie nouvelle. Le *rûmî* se mêle aux plantes grimpantes. Les troncs humains mûris sur les rinceaux se détachent de leur support et errent sans arrière-train. Les tresses sont dénouées et renouées par les reptiles qui y ont pris naissance et par les « cadeaux ». Mais tout ceci relève encore d'une féerie et contribue à la scission qui se produit dans l'art gothique entre les images et le décor.

Le phénomène peut être constaté dans la sculpture, où, dès la fin du *xiii^e* siècle, à côté des scènes et des figures qui évoluent vers la réalité, prennent place les fantaisies de plus en plus contraires à la nature. Il s'accroît dans la peinture des manuscrits où l'on voit se préciser vers la même date une division entre le style d'illustration, la *miniature* proprement dite, et la décoration des marges, l'*enluminure*. Durrieu, qui a noté cette distinction, a établi comment elle se traduit dans les termes mêmes utilisés à cette époque¹⁶⁸. Le mot *enluminé* commence à être employé juste au moment où apparaissent et se développent les caprices marginaux, tandis que pour les miniatures on emploie le terme *historié*. Jusqu'au milieu du *xiv^e* siècle, ces qualificatifs semblent correspondre surtout à deux programmes indépendants, mais ils finissent par désigner deux hommes et deux métiers distincts : l'*enlumineur* et l'*historieur* qui travaillaient souvent à un même livre¹⁶⁹. L'opposition des styles et des techniques est consacrée par l'histoire des mots et de la spécialisation chez les artistes. C'est cette rupture qui a favorisé le développement si ample des artifices ornementaux dans le voisinage immédiat des tableaux où tout s'achemine vers l'univers vivant et, en même temps, la greffe des formes étrangères sur un terrain occidental par excellence. Notons à ce propos que la terminologie persane et arménienne fait la même distinction entre les peintres de sujets et les ornemanistes.

Sakisian¹⁷⁰ a fait pour l'art du livre oriental les mêmes observa-

tions que Paul Durrieu pour les pratiques de l'Occident. En Arménie, au mot *enlumineur* correspond le terme *dzaghgogh*, dont la racine est fleur, et c'est le caractère floral qui domine dans la plupart des anciens ornements des manuscrits. Dans les langues musulmanes, l'expression correspondante est *or*, *mudhahhīb*, littéralement *doreur*, évoquant ainsi directement les ors joints à l'outremer des pages enluminées persanes et de l'Islam en général. Une page, une marge décorative ou une vignette ont également un terme spécial, *tadhhīb*, de sorte que l'on peut se demander si, en accentuant cette division des genres, le moyen âge n'a pas, dans une certaine mesure, suivi des usages islamiques. L'or même, ruisselant sur tant de manuscrits comme en Orient, y est aussi souvent associé à l'art d'enluminure, même dans les descriptions techniques. Ainsi dans l'inventaire de Charles V¹⁷¹, « un gros Psautier de saint Loys » est présenté comme « très richement *enlumyné d'or* et *ystorié* d'anciens ymages », « item, ung autre plus petit Bréviaire en deux volumes, et deux estuiz brodez, *enluminez d'or* et *ystoriez* de blanc et de noir ... ». Un Persan aurait traduit par l'œuvre d'un doreur, d'un *mudhahhīb*. Quoi qu'il en soit, plusieurs des ornements qui apparaissent sur les bordures gothiques, les demi-feuilles pointues, les entrelacs étoilés, les franges, peuvent être qualifiés de *tadhhīb*.

Mais cet Orient n'explique pas tout. Un monde plus vaste, plus exotique encore, se révèle à l'Occident au cours du XIII^e siècle et intervient dans ses visions. L'étude des ailes de chauve-souris et des démons nous permettra d'en préciser le caractère et les moyens de transmission.

NOTES DU CHAPITRE IV

1. L. Pillon, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen*, Paris, 1907, p. 159 et s.
2. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, 1886, 2^e série, pl. III, IV, 3^e série, pl. I, III, IV.
3. B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marbourg, 1930, pl. 39, 80, 86.
4. F. R. Martin, *The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey*, Londres, 1912, p. 164. La même bête à quatre corps figure à l'intérieur d'un médaillon sculpté à Saint-Marc de Venise.
5. P. Gélis-Didot et H. Laffilée, *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, s. d., pl. 31.
6. M. Thibout, *Découverte de peintures murales dans l'église de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gonthier*, *Bulletin Monumental*, 1942, p. 13.
7. R. Borrmann, *Aufnahmen Mittelalterlicher Wand- und Deckmalereien in Deutschland*, Berlin, s. d., I, p. 35.

8. L. Bréhier, *Les thèmes des tissus d'Orient et leur imitation dans la sculpture romane, Études d'art du Musée d'Alger*, 1945.
9. Égypte prépharaonique ; plaque de Suse, 3000 av. J.-C. ; vase à libation de Goudéa, c. 2500 av. J.-C.
10. M. Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, Paris, 1920, pl. cxlix. Pour la date, voir M. S. Dimand, *Mohammedan Decorative Arts*, New York, 1930, p. 157.
11. W. Hartner, *The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's orbit in Hindou and Islamic Iconography, Ars Islamica*, 1938, fig. 26 et 29.
12. Brit. Mus., Roy. ms. 3 D. VI, O. Saunders, *English illumination*, II, Panthéon, 1928, pl. 77.
13. *Ibid.*, II, pl. 110.
14. C. H. Weigelt, *Rheinische Miniaturen, Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1924, I, fig. 5.
15. S. C. Cockerell, *A Psalter and Hours executed before 1270*, Londres, 1905, pl. vi et vii.
16. H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, pl. 5.
17. H. Martin, *La miniature française*, pl. 6 et 7 ; G. Warner, *Illuminated manuscripts in the British Museum*, Londres, 1904, 1^{re} série, Add. ms. 17341.
18. Collection Marquet de Vasselot, *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, pl. 1317 et p. 893.
19. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes, Ars Islamica*, 1939, fig. 24 ; cf. F. Macler, *Quelques feuillets épars d'un tétraévangile arménien, Revue des études arméniennes*, 1926, p. 169-176.
20. Ph. W. Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig, 1914, pl. 35.
21. De Malaga ou de Grenade au nom d'Abou Yousouf Hadjdja, qui, pour Sarre, serait non pas Yousouf de l'Alhambra (1334-1354), mais Yousouf III (1407-1417). Un fragment analogue se trouve au Louvre, H. Rivière, *La céramique dans l'art musulman*, Paris, 1913, pl. 92 et fig. 8 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, Paris, 1922, n° 152, pl. xlv.
22. C. Gaspar et F. Lyna, *Les manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1937, pl. LIII a, ms. 5670, début du xiv^e siècle ; A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, I, La Haye, 1922, pl. 49, 1450-53.
23. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques de France*, Paris, 1937, pl. xlvii, B. N., ms. lat. 17336, *Pontifical adapté à l'usage de Besançon*, première moitié du xiv^e siècle.
24. *The New Palaeographical Society*, VI, 1908, pl. 141, ms. espagnol, fin du xiii^e siècle ; E. Millar, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris, 1926, pl. 77, *Bible de Devon*.
25. E. Millar, *Exposition de manuscrits français au British Museum, Publications de la S. F. R. M. P.*, 1931-1932, pl. xii, Brit. Mus., Add. ms. 38114.
26. Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, pl. xlii, xliii, xlv, B. N., ms. lat. 17336.
27. E. Guilloit, *Ornementation des manuscrits au moyen âge*, Paris, s. d., pl. 15, B. N. lat. 17326.
28. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des Bibliothèques de France*, Paris, 1933, pl. xxii, xxiii, xxiv, xxix.
29. G. Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Vienne, 1910, fig. 81 ; Ph. Berger, *Le mausolée d'El-Amrouni, Revue archéologique*, 1895, fig. 6.
30. P. S. Bartoli, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome*, Paris, 1783, fig. xxviii.
31. J. Marshall, *Mohenjo-Daro and the Indus Civilization*, Londres, 1931, pl. cxii, n° 387.
32. Ph. Ackerman, *The Tacking Tree, Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, 1935, p. 67-72. Le motif a été étudié aussi par A. Sakisian, *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, p. 58-59, et *Thèmes et motifs d'enluminure*, p. 80 et 81 et par C. J. Lamm et A. Geijer, *En Miniatur och en Matta, en studie over sentimuridiska groteskmatter fran Herat, Nationalmusei arsbok*, Ny Serie, Stockholm, 1930-1931, p. 26-51.
33. V. Smirnov, *Orfèvrerie orientale*, Saint-Petersbourg, 1909, pl. ix, n° 24.
34. W. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe*, Berlin, 1926, pl. 28 ; W. de Grüneisen, *Les caractéristiques de l'art copte*, Florence, 1929, pl. xlix.
35. J. Lessing, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin*, Berlin, 1900, pl. 52 B.

36. J. Baum, *La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Paris, 1937, pl. lxxiii, fig. 195 et pl. lxxv, fig. 199.
37. Le plumier de la collection Marquet de Vasselot (fin du xii^e-xiii^e siècle), *Survey of Persian Art*, pl. 1317 ; plumier daté de 1210, *ibid.*, fig. 841 ; bassin daté de 1240-1249, F. Sarre et F. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, II, Munich, 1912, pl. 147 ; le vase dit de Barberini (c. 1250), G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 88, pl. xxx ; plumier de 1281, *Survey of Persian Art*, pl. 1336.
38. Brocart de Bagdad, c. 1220, O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1921, p. 18, fig. 122.
39. Musée de Berlin, xiii^e-xiv^e siècle, *Survey of Persian Art*, pl. 702 c ; faïence lustrée du Musée de Leipzig, xiv^e siècle, Ph. W. Schulz, *op. cit.*, pl. A.
40. *Survey of Persian Art*, pl. 1327, 1335, 1338 B. La même combinaison figure déjà dans les manuscrits coptes.
41. F. Sarre et F. Martin, *op. cit.*, IV, *Einzelaufnahmen*, fig. 3057.
42. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, p. 80 et 81.
43. Ms. 379 d'Etchmiadzin, xii^e-xiii^e siècle, cliché de l'auteur, et *Évangélaire* du Maréchal Auchine, 1274, A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, fig. 24.
44. A. Sakisian, *La miniature persane*, p. 58-59.
45. Ph. W. Schulz, *op. cit.*, pl. 35, fin du xv^e siècle.
46. F. R. Martin, *op. cit.*, pl. 240, daté de 1410.
47. A. Sakisian, *La miniature persane*, pl. xli, fin du xv^e siècle.
48. Coupole du pavillon, dans la scène de Khosrev luttant contre le lion, début du xv^e siècle, *ibid.*, pl. lxxviii.
49. Coupole de la tente de Tamerlan sur une miniature de 1467, F. R. Martin, *op. cit.*, pl. 69.
50. Tapis de chameau en parade (1557), A. Sakisian, *La miniature persane*, pl. xlix.
51. R. Koechlin et G. Migeon, *Cent planches en couleur de l'art musulman*, Paris, s. d., pl. xcix, fin du xv^e siècle ; Ph. Ackerman (*op. cit.*, p. 71) cite plusieurs tapis avec le même décor.
52. N. Aberg, *The Occident and the Orient in the art of the seventh century*, Stockholm, 1943, fig. 53.
53. O. Piscicelli Taeggi, *Paleografia di Montecassino*, Mont-Cassin, 1877, *Longobardo Cassinese*, pl. viii, ix, xi, xiii, xv.
54. E. Millar, *La miniature anglaise*, I, pl. 19, *Psautier de Saint-Edmond de Bury*, xi^e siècle.
55. O. von Falke et H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfurt-s.-M., 1904, pl. xx.
56. M. Wackernagel, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrh. in Apulien*, Leipzig, 1911, fig. 25.
57. H. Omont, *Psautier de saint Louis*, Paris, s. d., f°s 85, 110, 141.
58. Escorial, 1276-1278, J. Fernandez Montaña, *Lapidario del rey Alfonso X*, Madrid, 1881, pl. 12.
59. Espagnol, 1273, G. Warner, *Descriptive catalogue of illuminated manuscripts in the Library of Dyson Perrins*, II, Oxford, 1920, pl. xcvi.
60. *Psautier d'Ormesby*, E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1928, pl. 4 ; *Antiphonaire de Beaupré*, 1290, H. Yates Thompson, *Illustrations of one hundred manuscripts*, VI, Londres, 1916, pl. xiv ; *Bible française*, milieu du xiii^e siècle, L. Olschki, *Manuscrits sur vélin avec miniatures du X^e au XVI^e siècle*, Florence, 1910, pl. iii.
61. *Bréviaire de Louis de Male*, Flandre, troisième quart du xiv^e siècle, C. Gaspar et F. Lyna, *op. cit.*, pl. lxxv ; *Antiphonaire de Beaupré*, 1290, H. Yates Thompson, *op. cit.*, VI, pl. xiv.
62. Th. Belin, *Les Heures de Marguerite de Beaujeu*, Paris, 1925 ; *Antiphonaire colonais d'Aix-la-Chapelle*, c. 1330, C. H. Weigelt, *op. cit.*, fig. 2.
63. P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milan, 1930, pl. lxxviii, à comparer avec les queues d'oiseaux du manuscrit arménien de Venise, S. Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés de la Bibliothèque des Mèkhitaristes de Venise*, Paris, 1936, pl. xxiv, ms. n° 1635, daté de 1193. Même rapprochement pour le manuscrit italien du xiv^e siècle (n° 4) de H. Yates Thompson, *op. cit.*, II, pl. xx et xxi.
64. F. Bond, *Woodcarving in English Churches*, I, *Misericordes*, Londres, 1910, fig. p. 12, Exeter, 1255-1279.

65. O. Saunders, *op. cit.*, II, pl. 76.
66. E. Bacha, *Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Paris, 1913, pl. III et IV, *Psautier de Peterborough*, fin du XIII^e siècle ; A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, p. 15, XIV^e siècle.
67. C. Gaspar et F. Lyna, *op. cit.*, pl. LV, Brabant, première moitié du XIV^e siècle ; E. Millar, *Livres d'Heures exécutés pour Geoffroy d'Aspremont*, *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1925, pl. II, fin du XIII^e siècle ; A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, pl. 2, *Bible flamande*, 1332.
68. L. Dorez, *Manuscrits de la Bibliothèque de Lord Leicester*, Paris, 1908, pl. XXXI, ms. anglais, XIV^e siècle ; J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s. d., pl. XVI, fin du XIII^e siècle.
69. G. H. de Loo, *Heures de Milan*, Paris, 1911, pl. XIII, c. 1400-1405.
70. A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, pl. 71.
71. L. Delisle, *Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910, pl. 47, 48, 57, 59, 67.
72. A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, pl. 2, *Bible flamande*, 1332 ; K. Escher, *Die Miniaturen in der Basler Bibliotheken*, Bâle, 1917, fig. 20 ; Th. Belin, *op. cit.*
73. F. Dewick, *The Metz Pontifical*, Londres, 1912, pl. 64.
74. J. van den Gheyn, *op. cit.*, pl. XXXVIII ; H. Yates Thompson, *op. cit.*, VI, pl. III, XXX, *Bible française et Psautier de la Sainte-Chapelle*, 1295.
75. O. Saunders, *op. cit.*, II, pl. 108 ; L. Olschki, *Manuscrits français à peintures des Bibliothèques d'Allemagne*, Genève, 1932, pl. XVIII ; E. Millar, *Les principaux manuscrits du Lambeth Palace à Londres*, *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1925, pl. XXXV ; H. Yates Thompson, *op. cit.*, VI, pl. I.
76. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, pl. XXX, XXXII, XXXIII, XXXIV, *Bréviaire de Belleville* ; L. Delisle, *Heures dites de Jean Pucelle*, pl. 25 et 30.
77. P. Toesca, *Monumenti e studi*, pl. LXXVI et LXXVIII, *Antiphonaire de 1338 et manuscrit de Berardo de Teramo*, déjà cité.
78. *The New Palaeographical Society*, VI, pl. 141.
79. *Survey of Persian Art*, pl. 1305, 1308, 1314, 1316, 1328, fig. 841.
80. *Ibid.*, pl. 1308, au Musée de l'Ermitage de Leningrad.
81. J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895, p. 33.
82. Voir l'article *Wakwāk* par G. Ferrand dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, IV, 2, p. 1166, ainsi que la note de E. Chavannes, dans *T'oung pao*, 1904, p. 484.
83. Dimaski (c. 1325), Ibn al-Wardi (c. 1340), Absihi (1388-1446), etc., voir G. Ferrand, *Relations de voyages et textes géographiques arabes, persans et turcs, relatifs à l'Extrême-Orient*, Paris, 1913-1914, p. 300, 334, 367, 470.
84. F. Spiegel, *Die Alexandersage bei den Orientalen*, Leipzig, 1851.
85. T. H. Hendley, *Indian animals true and false*, *The Journal of Indian Art*, XIII, 1909-1910, pl. 2.
86. A. de Gubernatis, *La mythologie des plantes*, Paris, 1878, p. 68.
87. H. Lee, *The vegetable lamb of Tartary*, Londres, 1888, p. 7.
88. E. Carmoly, *Tour du monde ou voyage du Rabbīn Péthachia de Ratisbonne au XII^e siècle*, Paris, 1831, p. 26.
89. D. Chwolsohn, *Die Ssabier und der Ssabismus*, Saint-Petersbourg, 1856, II, p. 458.
90. B. Laufer, *La mandragore*, *T'oung pao*, 1917, p. 1 et s.
91. Washington, Freer Gallery.
92. Oxford, Bodléienne, Th. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, pl. 38.
93. Paris, B. N., suppl. persan 332 ; E. Blochet, *Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1900 et F. R. Martin, *op. cit.*, fig. 10 ; les renseignements sur le manuscrit sont donnés par H. Masse, *Le Livre des Merveilles du Monde*, Paris, 1944.
94. A. K. Coomaraswamy, *Les miniatures orientales dans la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, Paris, 1929, p. 22-23, pl. XIII, fig. 24 a.
95. A. Straub et G. Keller, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, 1901, pl. VII, VIII. La date de 1205 figure sur une inscription à côté de l'image de la *Nativité*.
96. H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig, 1927, pl. 75.
97. A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897, pl. XXXIII, fig. 75.
98. R. Borrmann, *op. cit.*, II, pl. 30.
99. Didron, *Iconographie des anges*, *Annales archéologiques*, XII, 1852, pl. p. 168.

100. Le texte du poète et navigateur turc date de 1554 mais il reprend, sans doute, comme toutes les autres versions tardives de la légende, une tradition ancienne arabe ou iranienne, G. Ferrand, *Relations de voyages*, p. 513.
101. H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris, 1891, p. 112. La légende se trouve dans le manuscrit de Florence publié par H. Yule, *Cathay and the way thither*, Londres, 1866. Voir aussi A. de Gubernatis, *op. cit.*, p. 42.
102. H. Cordier, *op. cit.*, p. 425-426.
103. *Les Bestiaires* de Pierre le Picard (1210-1215) et de Guillaume le Clerc, *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais, *L'Image du Monde* de Gautier de Metz (1247).
104. G. Warner, *The Bucke of John Maundeuell*, The Roxburghe Club, 1899, p. 130 et notes p. 213.
105. Paris, B. N., ms. fr. 2810, H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, Paris, s. d., pl. 179.
106. Jean de Mandeville, *Reise nach Jerusalem*, Augsburg, 1481, cf. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, IV, Leipzig, 1921, pl. 98, fig. 682.
107. Cf. P. Lacroix, *Le Moyen Age et la Renaissance*, IV, Paris, 1851, chap. 1, *Sciences naturelles*, par E. Bégin, p. v.
108. S. de Herberstein, *Rerum moscovitarum commentarii*, Bâle, 1549. Nous reproduisons la citation d'après Cl. Duret, *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miraculeuses en nature : mêmes d'aucunes qui sont vrayes zoophytes ou plantes animales, plantes et animaux tout ensemble, pour avoir vie végétative, sensitive et animale*, Paris, 1605, p. 328. Ce curieux traité s'inspire directement de sources médiévales, en mentionnant le Rabbín Siméon de Sens, Mandeville, etc.... On y voit aussi des arbres produisant des oiseaux, des vers, des poissons, des arbres solaires, des arbres dont les feuilles tombées courent comme des animaux.
109. H. Tucher, *Reise in das Gelobte Land*, Augsburg, 1482.
110. La plante croît aussi dans le pays de Cadili, situé par l'auteur non pas dans la région du Mont Caspien (Odoric de Pordenone), mais sur la route entre la Chine et la Haute Inde, comme par Jean de Mandeville.
111. G. Battelli, *Il prezioso erbario medioevale della Gambalunghiana di Rimini*, *La Bibliofilia*, 1936, p. 49 et s. ; E. Toesca, *Un erbario del '300*, *La Bibliofilia*, 1937, p. 341 et s., fig. 5 et 6.
112. V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Copenhagen, 1953, p. 67-68, fig. 74.
113. Paris, B. N., ms. fr. 24364, f° 71, début du XIV^e siècle.
114. H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, pl. 190.
115. G. Warner, *John Maundeuell*, p. 147.
116. Jean de Mandeville, Strasbourg, 1499 ; cf. A. Schramm, *op. cit.*, XX, pl. 260, fig. 2035.
117. E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 108.
118. E. T. Long, *Some recently discovered English wall paintings*, *The Burlington Magazine*, 1930, pl. III a.
119. A. Langfors, *Le Miroir de la Vie et de la Mort par Robert de l'Omme (1266)*, *Romania*, XLVII, 1921, p. 32 et s., pl. 1.
120. A. Boinet, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1921, pl. xv ; voir aussi E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 109.
121. Paris, B. N., ms. fr. 9220.
122. E. Langlois, *Notice du manuscrit ottobonien 2523*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, V, 1885, p. 38 et s.
123. G. F. Hartlaub, *Signa Hermetis*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1937, p. 104, fig. 1.
124. A. W. Byvanek et G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, I, pl. 108. Une composition analogue est signalée par R. Bauerreiss (*Arbor Vitae*, *Abhandlungen der bayerischer benediktiner Akademie*, III, Munich, 1938, p. 130-132) sur une fresque du XIII^e siècle (?), dans le Nonnenkloster de Bergen.
125. La plus ancienne reproduction connue est de F. Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück des Guten und Widerwertigen*, Augsburg, 1532.
126. Pour les survivances et les transpositions du thème du wakwak jusqu'au XIX^e siècle, voir notre article, *Une survivance médiévale, la plante à têtes*, *La Revue des Arts*, 1954, n° 2, p. 81-92.
127. A. Sakisian, *Thèmes et motifs d'enluminure*, p. 81. La tradition occidentale représente la lune (et le soleil) généralement sous forme de bustes ou de têtes placés à l'intérieur

d'un disque comme dans un médaillon. Des visages encadrés par des cercles figurent toutefois dans les frises décoratives de Saint-Jean de Munster et de Saint-Gilles de Montoire ; cf. P. Deschamps et M. Thibout, *La Peinture murale en France*, Paris, 1951, p. 153, fig. 55 et 59 et E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951, fig. 233.

128. Paris, B. N., anc. fonds persan 174 et suppl. persan 332, E. Blochet, *Les Enluminures des manuscrits orientaux, arabes, turcs et persans de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1926, pl. xix.

129. F. R. Martin, *op. cit.*, pl. 48.

130. Firdousi, *Le Livre des Rois*, trad. J. Mohl, Paris, 1878, V, p. 283.

131. S. Der Nersessian, *op. cit.*, pl. xv, *Évangélaire* de 1230.

132. Dans le monastère de Drazark en Cilicie, *ibid.*, pl. lxxviii.

133. Ph. W. Schulz, *op. cit.*, pl. 35 et A. Sakisian, *La miniature persane*, pl. lxxviii, fig. 118.

134. A. Sakisian, *La reliure persane au XV^e siècle sous les Timourides*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1934, fig. 13.

135. H. Yates Thompson, *op. cit.*, VII, pl. xliii.

136. H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, pl. 36.

137. Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 143, f^{os} 1, 52, 53, 56, 92, 95, 140, 159, 165, 174, 247.

138. J. Fernandez Montaña, *op. cit.*, pl. 7.

139. W. Hartner, *op. cit.*, fig. 26 et 29.

140. *Ibid.*, fig. 1.

141. *Survey of Persian Art*, pl. 1312, 1314, 1336.

142. F. Sarre, *Islamische Tongefäße aus Mesopotamien*, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1905, p. 78, fig. 11 a.

143. *Survey of Persian Art*, pl. 713, plat lustré de Kachan, xiii^e siècle ; P. W. Schulz, *op. cit.*, pl. M, miniature persane, 1340.

144. E. Millar, *La miniature anglaise*, II, pl. 52, traité de Walter de Milemete, Estanglien, 1326 ; P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1520)*, Paris, 1921, pl. lxxvi, xv^e siècle.

145. L. Bégule, *op. cit.*, p. 192, pl. II de la 2^e série, fig. A 3.

146. L. Bégule, *L'Église Saint-Maurice de Vienne*, Paris, 1914, fig. 172.

147. F. Voulot, *Note sur les sculptures du moyen âge représentant des triquètres*, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1879, p. 248 ; L. Maxe-Worly, *Études sur les carrelages du moyen âge*, *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires*, 1892, p. 270.

148. K. Künstle, *Ikonographie der christlicher Kunst*, Fribourg-en-B., 1928, p. 228.

149. Dans la *Nef des Dames* de Symphorien Champier, cf. M. P. Allut, *Études sur Symphorien Champier*, Lyon, 1859.

150. J.-D. Blavignac, *Histoire des enseignes d'hostelleries, d'auberges et de cabarets*, Genève, 1879, fig. p. 363 ; en mentionnant les lièvres de Lyon, l'auteur dit avoir vu une même combinaison avec des cerfs.

151. *Les Fresques de Touen-houang*, s. l. (Pékin?), 1953, pl. 8.

152. V. Smirnov, *op. cit.*, pl. lxxix, n^o 142.

153. I. Stchoukine, *La Peinture indienne à l'époque des Grands Moghols*, Paris, 1929, pl. xix a.

154. G. Maspero, *L'archéologie égyptienne*, Paris, 1907, fig. 249 et H. Schäfer, *Ägyptische Fayencen*, *Ämtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen*, XXXIV, 1913, p. 54, fig. 23.

155. M. Gonzalez Marti, *Ceramica del Levante Español, siglos medievales*, Barcelone, 1944, fig. 197. Bien que Valence ait été reconquise en 1238, la main-d'œuvre des ateliers régionaux demeurerait arabe.

156. P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Turin, 1927, p. 1080, fig. 770, V.

157. H. Hahnloser, *op. cit.*, p. 99, pl. 38 b.

158. L. Maxe-Worly, *op. cit.*, 1892, p. 270.

159. F. G. Dölger, *Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Malerei und Plastik*, Munster-en-Westphalie, 1927, pl. 291.

160. J. van den Gheyn, *op. cit.*, pl. xxi.

161. Dessin signé le 20 octobre 1616 et attribué à Riza Abbasi, F. Sarre et E. Mittwoch, *Zeichnungen von Riza Abbasi*, Munich, 1914, p. 27, pl. 11 ; A. Sakisian (*La miniature persane*, p. 138, note 7) émet un doute sur l'authenticité de la signature du maître séfévide ; un

dessin analogue se trouve au Musée de Boston, A. K. Coomaraswamy, *La collection Goloubew*, pl. XLII, fig. 89.

162. E. H. Langlois, *Stalles de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1838, pl. VII, 35.

163. J. Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1879, pl. XXXI ; E. Spalikowski, *Le Palais de Justice de Rouen*, 1939, p. 120 ; W. Deonna (*Questions d'archéologie religieuse et symbolique*, VIII, *A béchevet*, *Revue de l'histoire des religions*, 1914, p. 136 et s.) a rapproché ce groupe d'un relief paléolithique de Laussel, sans aucun rapport avec ce thème.

164. Stalles de la cathédrale.

165. New College. G. J. Witkowski, *L'art profane à l'église*, Paris, 1908, I, fig. 192 et II, fig. 523.

166. W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz-und Metallschnitte des XV. Jahrh.*, Leipzig, IV, 1927, n° 1985 m et n, *Affen als Kunstreiter, Verwandlungsbild* ; E. Major, *Holz-und Metallschnitte aus Sammlungen in Aarau, Basel, Romont, St. Gallen, Zürich*, Strasbourg, 1918, pl. 6 ; probablement d'origine suisse. Des compositions analogues avec des amours et des hommes ont été gravées au xvr^e siècle par Corneil Reen (1560) et Adrien Hubert (1576). Elles deviennent très fréquentes au xvii^e siècle.

167. Objet non exposé.

168. P. Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions*, 1910, p. 330-345.

169. Durrieu signale qu'il y eut d'abord un certain flottement dans cette terminologie et que la distinction porte moins sur l'homme que sur le travail. Le même artiste pouvait unir en lui les deux métiers. Le cas de Jean Pucelle en est la preuve. L'enlumineur l'emporte d'ailleurs souvent chez lui sur le miniaturiste, dans la miniature même. Plus tard la distinction a porté aussi sur les artistes.

170. A. Sakisian, *Esthétique et terminologie persanes*, *Journal asiatique*, 1935, p. 145 et s. et *Mahmūd Mudhahhīb, miniaturiste, enlumineur et calligraphe persan*, *Ars Islamica*, 1937, p. 338 et s. Voir aussi R. Ettinghausen, *Manuscript illumination*, dans *Survey of Persian Art*, p. 1937 et s.

171. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V de France*, Paris, 1879, nos 3303 et 3295.

CHAPITRE V

AILES DE CHAUVESOURIS ET DÉMONS CHINOIS

I. AILES DE CHAUVESOURIS ET CRÊTES DE DRAGONS AU MOYEN ÂGE. *Démons romans sans ailes ou à ailes d'anges. Apparition des ailes de chiroptères et de crêtes dentées au XIII^e siècle : hommes, dragons, monstres, cavaliers. L'homme volant de Léonard de Vinci.*

II. AILES DE CHAUVESOURIS ET DÉMONS EXTRÊME-ORIENTAUX. *Yin-Long. Hommes ailés. L'Enfer de Li Long-mien. Le Dieu-Tonnerre, Lei-Kong. Identités occidentales : démon à seins de femme, démon arborescent, démon à trompe d'éléphant, démon unicombe à grandes oreilles, démon cynocéphale. Les armures T'ang.*

III. L'EXTRÊME-ORIENT ET L'OCCIDENT. *Conquêtes et attractions mongoles. Ambassadeurs et explorateurs. Siècle franciscain en Chine. Tartarica. Commerce : tissus, porcelaine. Modes : le hennin cornu et le hennin pyramidal. Les Chinois et les Mongols dans l'imagerie occidentale.*

IV. LA LÉGENDE DE LA PEINTURE ET DE L'ENFER EXTRÊME-ORIENTAUX EN OCCIDENT. *Témoignage de Héthoum, d'Ibn Batoutah, de Marco Polo. Guillaume Boucher, orfèvre de dragons. Le mythe de l'Antéchrist de Mongolie, en Arménie — dans la Chronique de Kiracos ; en Occident — Ricold de Monte Croce, Roger Bacon. Contacts directs et concordances.*

I

PENDANT longtemps, l'image du diable est marquée par une contradiction : masque d'animal ricanant, tronc desséché d'habitant de l'empire de la Mort, pattes velues armées de griffes, mais ailes d'oiseau, c'est-à-dire pareilles à celles des anges. L'art roman a, maintes fois, reproduit ces démons. Sur les chapiteaux de Saulieu, de Vézelay, à Moissac, à Souillac, leurs épaules de cadavres portent des ailes angéliques. Souvent on a cherché à rendre au génie du Mal son horreur intégrale en supprimant cette dernière marque de Dieu, mais il perdait alors sa dignité de prince de l'air qu'il détenait, selon saint Paul. Sur les tympanes d'Autun, de Conques, dans de nombreuses figurations romanes sculptées et peintes, les diables

sont des bêtes rampantes, inaptes au vol et ne font plus partie de l'ordre des esprits. C'est seulement en recevant des ailes de chauve-souris que leur image devient conforme à la fois aux conventions de l'apparence physique et à la conception religieuse. Ailes d'oiseau de nuit, avec la peau tendue sur l'ossature des dards, elles n'évoquent pas le Paradis mais répandent l'ombre des régions sinistres.

Quelques miniatures de 1210-1225 en montrent les premières esquisses¹, mais les membranes sont encore mal formées et des ailes



A



B

Fig. 69. — DÉMONS A AILES DE CHAUVESOURIS : A. *Psautier* dit de Blanche de Castille, avant 1223. — B. Tapisserie d'Angers, c. 1378.

d'oiseau subsistent, comme oubliées, sur les mêmes corps. Il semble que ces cas soient isolés (fig. 69). Ni les premières *Apocalypses* anglo-normandes ni les *Enfers* anglais du premier quart du XIII^e siècle n'utilisent encore ce type qui ne se fixe que dans la seconde moitié du XIII^e siècle. On le trouve alors partout, en Angleterre, en France, en Espagne². Tout l'Occident gothique adopte la mode des ailes nocturnes. Désormais les diables sont conçus pour habiter sur des rochers abrupts et pour planer dans des cavernes.

La même transformation a lieu en Italie. Chez Giotto, dans l'église supérieure d'Assise, les démons chassés d'Arezzo par saint François montent au-dessus de la cité, comme des ténèbres (fig. 77). Le Christ de Duccio (prédelle de la Maestà) est tenté par un démon

aux ailes de chauve-souris. Au Campo Santo de Pise, leur nuée explose dans un battement de ces voiles maudites (fig. 70). Les mêmes membranes sont déployées par Lucifer Trifrons de Dante :

Sotto ciascuna uscivan due grand' ali,
quanto si convenia a tanto uccello :
vele di mar non vid' io mai cotali.

Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo ; e quella svolazzava,
si che tre venti si movean da ello.

(*Enfer*, Chant xxxiv, 46-51)³.

A la fin du moyen âge, le monde est envahi par ces démons. Ils sont légion dans les Enfers des *Très Riches Heures* de Chantilly, chez Enguerrand Quarton, Schongauer, Bouts, Stephan Lochner, Hans Friez. Les ailes de chauve-souris harcèlent les hommes, s'agitent sans bruit autour du moribond, répandent partout l'obscurité.

La même évolution peut être observée sur le dragon, l'une des incarnations du diable. Dans l'art roman, c'est un serpent sans ailes ni pattes⁴ ou un oiseau à queue de lézard⁵. Dans l'art gothique, il a des ailes membraneuses.

L'une de ses premières figurations, sous ce nouvel aspect, peut être signalée dans le *Psautier* d'Edmond de Laci († 1258, Belvoir Castle)⁶. Le dragon à ailes de chauve-souris devient de plus en plus fréquent à mesure que l'on avance dans la deuxième moitié du xiii^e siècle. Il est le même dans la plupart des manuscrits, de Jean Pucelle⁷ jusqu'à Fouquet⁸. On le retrouve sculpté dans le décor d'architecture⁹ et sur les stalles¹⁰ (fig. 71).

Le dragon gothique reçoit aussi une crête, faite d'un tissu tendu sur des épines, qui se propage avec les ailes¹¹ et en possède la forme dentée¹².

Telles sont les bêtes qui se débattent maintenant sous la lance de saint Michel et de saint Georges¹³ et qui figurent les monstres de l'Apocalypse¹⁴, le dragon de sainte Marguerite¹⁵ ou les serpents étouffés par Hercule enfant¹⁶. L'être fabuleux, tué au xv^e siècle près de Bonn¹⁷, et les serpents du mont Etna qui se nourrissent d'enfants¹⁸, ont les mêmes attributs.

Du dragon, les ailes de chauve-souris passent sur les griffons¹⁹,

les basilics²⁰, les sirènes-oiseaux²¹ et les centaures²². Elles se transmettent aux êtres composites, mi-quadrupèdes et mi-oiseaux, mi-



Fig. 70. — DÉMONS A AILES DE CHAUVÉ-SOURIS : Le Triomphe de la Mort.
Pise, Campo Santo, c. 1350-1360.

bêtes mi-hommes²³, aux animaux à double corps et tête unique²⁴ et même à l'aigle bicéphale²⁵. Les marges gothiques foisonnent en créatures hybrides, en chiens, en chevaux, en bêtes marines, ailés et

dentés, qui semblent tous venir des gouffres souterrains. La chauve-souris elle-même fait son apparition depuis un certain temps²⁶. Alors que dans les *Bestiaires* romans (Philippe de Thaon, 1100-1135)²⁷ et chez Guillaume le Clerc, l'oiseau de nuit, *Nicticorace*, est un hibou ou une chouette, c'est elle, la *cauve sorris*, qui symbolise maintenant le peuple juif qui « het lumière del jor et aime tenebres »²⁸.

La crête, que l'on aurait cru propre aux sauriens, est transplantée aussi sur d'autres bêtes : reptiles à tête humaine, bipèdes et quadrupèdes²⁹. Elle orne l'échine, les bras, les jambes des diables³⁰ (fig. 87). On la voit glisser le long de simples ornements. Les lames pointues qui



Fig. 71. — DRAGON A AILES MEMBRANEUSES : Cathédrale de Poitiers, stalles, c. 1300.

poussent sur la végétation des marges ressemblent souvent moins à des épines de plantes qu'à une cuirasse dorsale. Les tiges s'animent comme des dragons. Enlart signale une évolution analogue des crosses d'évêques dont la volute, ayant représenté le monstre terrassé par saint Michel, en garde la crête sur l'extrados même lorsque l'animal n'y figure plus³¹, et même les ailes de chauve-souris sont parfois fixées aux branches purement ornementales et battent sur les volutes comme sur un corps vivant³². Enfin les hommes se parent aussi de ces atours de diables (fig. 72).

Aux ^{xiv}e et ^{xv}e siècles, les armures des chevaliers se couvrent d'excroissances dentelées. Les épaulières deviennent des plaques nervées couvrant le dos, les cubilières des nageoires ou même de véritables ailerons³³. Parfois la bourguignotte est transformée en tête grotesque avec des ailes de chauve-souris en guise d'oreilles³⁴. Des crêtes surgissent sur le chanfrein des chevaux³⁵. Sur un dessin de Giovanni Bellini³⁶, la monture tout entière est déguisée : elle porte

un masque aux yeux exorbités, la gueule fendue, le museau terminé en volute ; son cou est recouvert d'écailles ; la crête descend jusqu'à la queue ; sur le poitrail s'attachent deux ailes membraneuses : le soldat chevauche un monstre de l'Enfer dans son sinistre appareil (fig. 73). Lorsque Léonard de Vinci projettera une machine volante, ce sera, une fois de plus, avec des ailes de chiroptère. Il le précise



Fig. 72. — ARMURES DENTÉES : A. Bourguignotte, c. 1510. — B. Casque de Jacques d'Aragon, deuxième moitié du XIII^e siècle. — C. Armure de cheval, 1404.

d'ailleurs lui-même³⁷ : c'est bien la chauve-souris qui « doit être le modèle de la machine volante, car dans les ailes d'oiseau l'air passe entre les plumes et les nervures sont désunies, tandis que chez les chauves-souris, le tissu est sans fissures et il lie toutes les parties », mais il y avait aussi le souvenir de la vision des hommes ailés dans l'imagerie religieuse et fantastique, et, sur certains croquis, les figures de Léonard paraissent comme des esprits rebelles, sortant directement du moyen âge.

II

D'où viennent ces nouveaux attributs du diable ? L'Islam les a utilisés, mais en même temps et d'une manière moins complète que l'Occident. Le dragon combattu par Chamourach, dans une copie persane des fables d'animaux d'Ibn Bakhtichou, datée de 1291³⁸, l'une des premières illustrations connues du règne mongol, ne diffère pas du monstre terrassé par un saint Georges ou un saint Michel gothiques. De même celui qu'attaque le fils de Feridoun dans un



A



B

Fig. 73. — DRAGONS AILÉS : A. Jacopo Bellini, dessin d'un cavalier. Musée du Louvre.
B. Dessin chinois d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet.

Chah Nameh du début du *xiv^e* siècle³⁹. Appartenant à une époque où le système est déjà universellement admis, ces figures ne suffisent pas pour établir ses origines. Elles donnent néanmoins une direction et aident à en saisir le caractère : l'Extrême-Orient, terre des dragons, s'y reconnaît dans chaque repli⁴⁰.



Fig. 74. — CHAUVESOURIS HUMANISÉE :
A. Bronze Tchou, *ve-iii^e* siècle av.
J.-C. — B. Démon d'après Li Long-
mien, 1081. Paris, Musée Guimet.

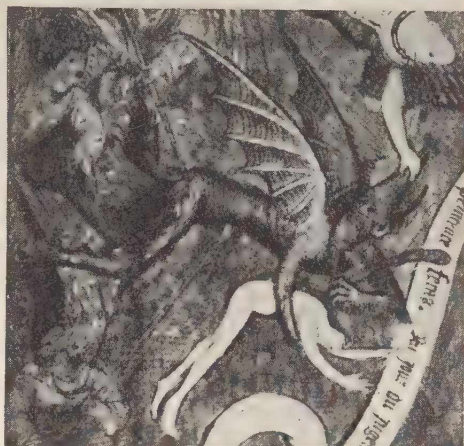
Le grand dragon chinois, Long-Wang, générateur de la pluie et de la vie, n'est qu'un serpent à deux ou à quatre pattes, recouvert d'écailles. De ses épaules jaillissent souvent des flammes. Mais les dragons ont, dans l'Empire Céleste, les propriétés et les aspects les plus divers. A partir de l'époque Han, ils ont une crête dorsale à épines ou même à dents de scie⁴¹ et sont souvent ailés. Cette dernière espèce s'appelle Ying-Long⁴². Sur un dessin d'après Wou Tao-tseu (*viii^e* siècle)⁴³, qui a couvert des murs entiers de figurations du Ciel et de l'Enfer, les ailes sont membraneuses et l'une d'elles a été déchirée lors d'un combat. Un jade Song⁴⁴ et les reproductions de Li Long-mien⁴⁵ montrent des dragons semblables (fig. 73).

Les hommes à ailes de chauve-souris sont nés aussi dans ces

régions. En étudiant les ornements de bronze Tcheou (XI^e-III^e siècles av. J.-C.), Leroi-Gourhan⁴⁶ a dégagé un groupe de chauves-souris, répandu surtout dans le deuxième registre. On y voit, d'une part, le chiroptère schématisé mais parfaitement reconnaissable, de l'autre, combiné avec des éléments humains. Nous assistons à la métamorphose du chiroptère en homme et de l'homme en chiroptère. C'est la genèse de toute une dynastie de dieux et de démons volants (fig. 74).



A



B

Fig. 75. — DÉMONS A AILES DE CHIROPTE : A. Démon emportant les ossements de Bouddha, par Tcheou Ki-tch'ang et Lin T'ing-kouei, c. 1163-1180. Boston, Museum of Fine Arts. — B. Démon combattu par l'archange, *Grandes Heures* de Rohan, 1430-1440.

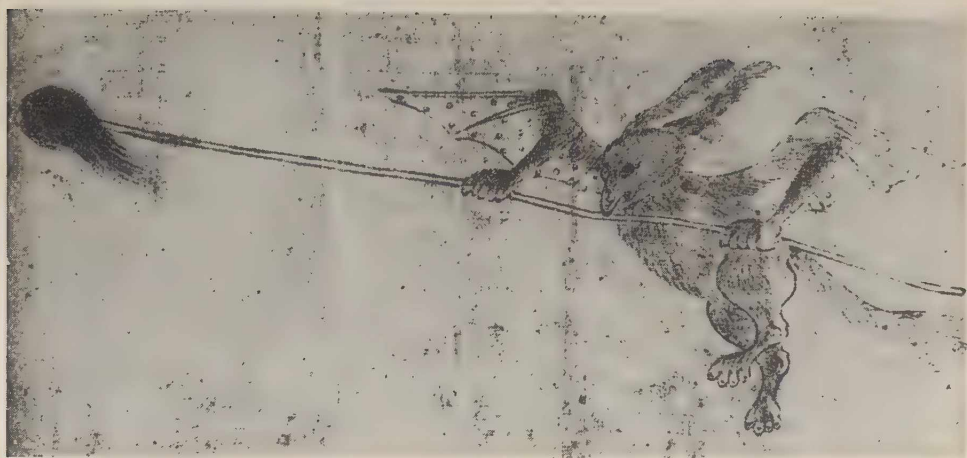
Sur une peinture attribuée à l'époque T'ang (618-916), rapportée par Aurel Stein de Touen-houang⁴⁷, un de ces génies accompagne Vaïçavana, chef des Lokapalas et le roi-gardien du Nord, en train de traverser la mer. Il a un corps humain, une tête pointue d'oiseau, des ailes tendues d'une pellicule pareille à de la soie, qui glissent dans la fumée du ciel comme le reflet d'une ombre. Sur un tableau de Tcheou Ki-tch'ang et Lin T'ing-kouei (c. 1163-1180), ces démons à tête humaine cornue emportent les ossements de Bouddha vers les principales parties du monde⁴⁸ (fig. 75). Sur une peinture japonaise attribuée à la deuxième moitié du XII^e siècle⁴⁹, les hommes ailés sont abattus avec des flèches, comme des oiseaux. Ils apparaissent sur une image anthropomorphe de Garouda⁵⁰ et dans une figure de l'Amer-

tume⁵¹. Mais c'est sur un rouleau du Musée Guimet de Paris⁵² que l'on en voit la collection la plus complète. Le makemono porte plusieurs notices dont l'une signée Yu-Tsi, un érudit de la fin du ^{xiii}e siècle, une autre par Tchao Mong-fou, le plus célèbre peintre Yuan, l'attribuant à Li Long-mien et le datant de 1081. Ils ne s'agit que d'une copie de l'œuvre très connue en Chine mais dont l'exactitude



Fig. 76. — DÉMONS-TONNERRES : D'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet.

est attestée par une deuxième réplique conservée en Angleterre⁵³. Le sujet de ces dessins est l'histoire de Kouei-tseu-Mou, la femme du maître de l'Enfer. Elle avait dix mille enfants mais se nourrissait de ceux des autres, après les avoir tués, jusqu'au moment où son plus jeune fils, le préféré, Pin-kia-lo, fut emprisonné à l'intérieur d'un vase de verre et libéré par le Bouddha sous la promesse de renoncer à ces festins. La scène représente l'ogresse appelant ses troupes au secours de son enfant. L'Enfer entier défile. Parmi les êtres fantastiques aux ailes de chiroptères, garnies souvent d'écailles, il y a une femme à serres d'oiseau, un personnage à tête de hyène, un vampire



A



B

Fig. 77. — DÉMON A OREILLES DE LIÈVRE: A. D'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Giotto, Assise, Église supérieure, 1296-1304.

à queue de renard et aux oreilles de lièvre, enfin cinq hommes à tête ornithomorphe qui s'élancent dans les airs, en brandissant des lances ou en tirant de l'arc (fig. 76). Maspero les a identifiés comme des Tonnerres⁵⁴. Les divinités auraient déjà été connues à l'époque Chang⁵⁵ et elles ne changent presque pas jusqu'au taoïsme moderne. Leur prince, Lei-Kong, est habituellement représenté avec un torse humain, une tête de singe à bec d'oiseau de proie, des pieds à serres,



A



B

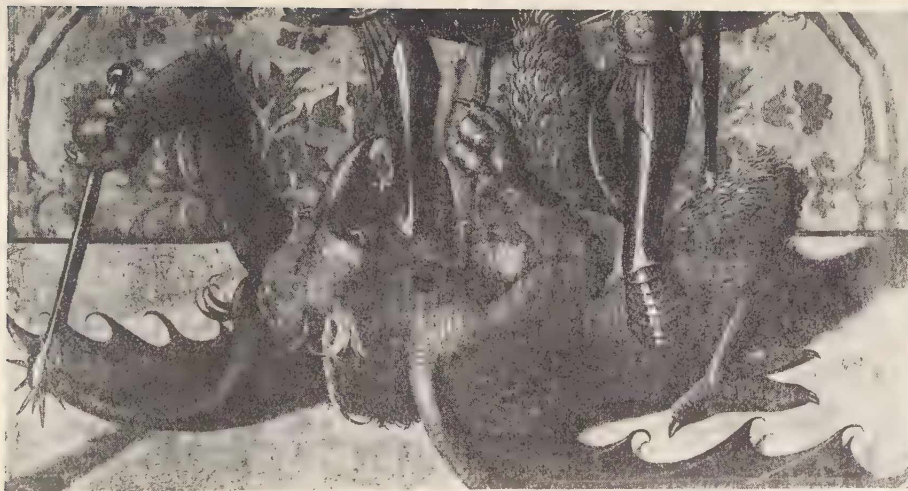
Fig. 78. — DÉMONS CHINOIS ET GOTHIQUE : A. Peinture de Tcheou Ki-tch'ang et Lin T'ing-kouei, c. 1163-1180. Boston, Museum of Fine Arts. — B. Maître aux Boqueteaux, 1378.

des ailes de chauve-souris. Ce sont aussi des dieux de châtiment, armés pour frapper les coupables d'un grand crime que la loi humaine ne peut atteindre. L'art populaire les conservera sous cet aspect⁵⁶.

Toutes les figures qui rénoverent l'Enfer au moyen âge sont réunies dans ces répertoires et quelques-unes d'entre elles présentent des ressemblances frappantes : ainsi le quadrupède aux oreilles de lièvre du cortège de Kouei-tseu-Mou reparaît avec les diables de la fresque d'Assise (fig. 77), et les démons de Tcheou Ki-tch'ang ont leur fidèle réplique dans l'imagerie gothique, entre autres chez le Maître aux Boqueteaux (1378)⁵⁷ (fig. 78). Le démon terrassé par saint Michel, dans un tableau du Maître de saint Sébastien (xv^e siècle)⁵⁸, reproduit exactement l'anatomie du dieu-tonnerre (fig. 79).



A



B

Fig. 79. — DÉMONS A BEC D'OISEAU : A. Dieux-tonnerres, d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Démon terrassé par saint Michel, école du Rhône, Maître de saint Sébastien. Avignon, Musée Calvet.

Des exemples d'une extrême singularité, qui se retrouvent ici et là, peuvent compléter les rapprochements : les démons à seins de femme, les démons-arbres, les démons à trompe d'éléphant, les démons à grandes oreilles et corne unique.

Les démons à seins de femme sont très fréquents au moyen âge. On les voit surtout au x^v^e siècle, en particulier dans la gravure⁵⁹. Le *Calendrier des Bergers* (1491) en montre une série à tête cornue, à tête de bête et même à l'arrière-train entier de quadrupède. Le costume du diable, dans les mystères, comportait souvent une poitrine flasque⁶⁰. Bell, Satan, Lucifer, en sont pourvus dans les dessins du dramaturge zurichois, Jacques Ruof (1539). Plusieurs suppôts de Kouei-tseu-Mou ont également de maigres torsos à la peau recroquevillée et des seins tombants. Des poitrines de femmes y apparaissent aussi sur les génies recouverts d'écorce et de branches dont tout un groupe s'avance comme une forêt en marche.

Les démons arborescents sont repris par Jérôme Bosch. Dans la *Tentation* de Lisbonne, deux d'entre eux, coiffés d'un arbre desséché, se mêlent à la cohue des monstres⁶¹. Il ne s'agit pas de descendants des nymphes antiques changées en plantes, prises dans le sol par des racines profondes. Ils font partie d'une horde de diables en mouvement, ainsi que dans le défilé de Li Long-mien. Et c'est au centre de l'Enfer que se dresse encore un homme bâti avec des troncs noueux, sur le volet droit du *Jardin des Délices*. Sur le tableau du Prado, sa carcasse est presque dépouillée, mais un dessin de l'Albertine le montre hérissé comme chez le peintre Song (fig. 80). Un drapeau à croissant « turc » flotte, accroché à un bâton : on reconnaît l'emblème de l'hérésie et de l'Orient. Sans doute, ces « arbres creux » sont-ils aussi des symboles alchimiques⁶², mais leur transformation en créatures humaines relève d'une démonologie exotique.

Sur le retable d'Isenheim, de Grünewald (1516), les démons appartiennent presque tous au règne sylvestre. Leur toison est déchiquetée comme des feuilles mortes et sur leur tête croît une dure végétation, la même que sur un monstre du plancher trouvé dans les ruines de Qara-khodja, en Asie Centrale (viii^e-ix^e siècle)⁶³. Ils se débattent d'ailleurs dans un paysage lunaire de rocs crochus et de montagnes abruptes, avec des arbres ruisselants de mousse, où tout évoque l'Extrême-Orient. Notons encore qu'un ange du même ensemble,



Fig. 80. — DÉMONS ARBORESCENTS : A. D'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Dessin de Jérôme Bosch ou d'après Bosch. Vienne, Albertine. — C. Qara-khodja, fragment d'un plancher. — D. Matthias Grünewald, retable d'Isenheim. Musée de Colmar.

sans doute le protecteur de l'Asie et de ses races, a la face aplatie, les pommettes saillantes, le nez épaté, les oreilles étroites et longues et la protubérance du crâne, « l'oushnisha », d'un Bouddha⁶⁴.

Les excroissances autour des joues se retrouvent chez un démon du Maître L. Cz.⁶⁵, ainsi que dans les *Tentations* de Schongauer et de Cranach où apparaît aussi une créature à bras humains et à trompe d'éléphant, au front fuyant, à la bouche largement fendue⁶⁶. Le même profil surgit dans la ruée des démons chinois (fig. 81). Un génie à tête d'éléphant, Ganeça, fils de Çiva et de Pârvatî, était d'ailleurs parmi les figures les plus populaires de l'Inde brahmanique.

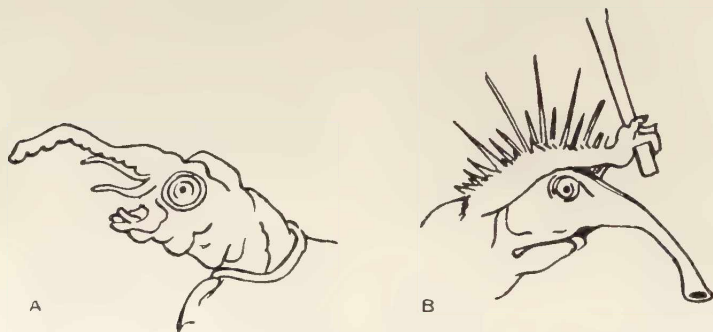


Fig. 81. — DÉMONS A TROMPE : A. D'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. B. D'après Schongauer, avant 1473.

C'est cependant la tête à grandes oreilles qui offre les similitudes les plus frappantes. Parmi les statuettes d'argile, gardiennes des tombeaux T'ang, il y a souvent un monstre accroupi, au visage démoniaque surmonté d'une corne⁶⁷. Ses oreilles démesurées sont comme des ailes ou comme des conques où retentissent les bruits du monde. Pour Laufer, il représente Yama, au stade de sa transformation d'animal en homme.

En Occident, ces oreilles gigantesques se multiplient dans la sculpture⁶⁸ et dans la gravure. Les démons qui rôdent autour du moribond, dans l'*Ars Moriendi* (c. 1455)⁶⁹ en ont aux bords dentelés, soutenues par des nervures. Une analogie du procédé, commun aux différents systèmes tératomorphes, hypertrophiant certaines parties du corps, aurait pu, dans une certaine mesure, expliquer la ressemblance. Mais les figures gothiques ont, non seulement les oreilles des monstres T'ang, mais souvent aussi leur corne (fig. 82). A ses derniers

instants, l'homme médiéval est tourmenté par les dieux de la Mort et de l'Enfer chinois.

Cette absolue identité de formes et la diversité des concordances nous autorisent à faire des rapprochements pour les démons cynocéphales, moins frappants à première vue. Depuis l'ouvrage de Ctésias sur l'Inde, les hommes à tête de chien sont généralement situés en Orient⁷⁰. Au début du moyen âge, on les voyait parfois ailleurs⁷¹ mais, dès le XIII^e siècle, presque tous les érudits s'accordent pour les placer



Fig. 82. — DÉMONS A LONGUES OREILLES ET CORNE UNIQUE :
A. *Calendrier des Bergers*, 1491. — B. Statuette T'ang. — C. *Ars Moriendi*, c. 1455.

vers l'Est⁷², reprenant d'abord la tradition indienne classique⁷³, puis des légendes tartares et chinoises. Un royaume de chiens est mentionné dans une *Histoire* des Tcheou, et les *Annales des Cinq Dynasties* (907-960)⁷⁴ donnent une description complète de ce pays de Keou, avec ses habitants cynocéphales dont le langage est un aboiement. Les mythes des peuples canidés sont très nombreux dans ces contrées. Les chiens seraient les ancêtres des Kirghiz, des Javanais et des Aïnos. Les Mongols se considèrent comme fils de loups, Bourté-Tchiné⁷⁵.

C'est à ces fables de l'Asie Orientale et non à Ctésias que se rattachent maintenant les « canophalez », décrits par les explorateurs et les savants. Jean du Plan Carpin les fait vivre derrière la Tartarie,

Marco Polo aux îles Andeman, Odoric de Pordenone et Jean de Mandeville dans l'île Nychoneran ou de Nicumera (Nicobar). Ils sont généralement représentés avec une statuette de bœuf en or ou en argent, surmontant leur tête canine⁷⁶. L'animal est placé « sur le chef, devant le front, en signe qu'il est leur dieu ». Or nous trouvons la même coiffe, en forme de quadrupède, sur une démonsse de Kouei-



Fig. 83. — TÊTES COIFFÉES D'ANIMAUX : A. Cynocéphale de Jean de Mandeville, 1481. — B. Planète Mars, *Cosmographie* de John Foxton, 1408. — C. Homme zodiacal, *Très Riches Heures* du duc de Berry, 1410-1416. — D. Démon d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — E et F. Personnifications des étoiles dans le *Tripitaka*.

tseu-Mou et sur les personnifications des étoiles, dans le *Tripitaka*⁷⁷, l'encyclopédie bouddhique. Les figurations astronomiques occidentales reprennent cet arrangement sur l'homme, le microcosme⁷⁸ et la planète Mars⁷⁹ dont le chef est gouverné par le Bélier du Zodiaque (fig. 83).

L'Extrême-Orient avait aussi des démons-chiens, provenant, dit-on, de la montagne Lin-Lou, qui gagnent l'Europe avec les races cynocéphales. Chez Li Long-mien, il en existe sous différents aspects, avec un corps humain normal, à serres d'oiseau, à pattes de quadrupède. Sur une peinture du XIII^e siècle⁸⁰, le dieu-tonnerre, Lei-Kong,

appartient à cette espèce. On la rencontre, en Occident, dans une illustration de Joinville (milieu du ^{xiv}^e siècle)⁸¹ et dans les tapisseries d'Angers (c. 1378) (fig. 69). Les mêmes démons sont innombrables dans les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (après 1456)⁸², dans l'*Ars Moriendi* (c. 1455) et dans l'Enfer du *Calendrier des Bergers* (1491), où nous avons déjà noté des diables du Cathay à seins de femme, à grandes oreilles, à corne unique. Avides de puanteur, tirant la langue, ils flairent partout l'ordure et le péché.

Il ne s'agit pas d'infiltrations éparses mais d'un envahissement. Même des génies avec des faces sur la poitrine et sur le ventre, associés primitivement au monde gréco-romain par excellence, arrivent maintenant avec ces hordes. Le phénomène est du même ordre : à la tradition antique se superposent, à un moment donné, les légendes orientales. Des peuplades, pareilles aux *akephaloi* d'Hérodote et aux Blemmyes de Pline et de Pomponius Mela, sont mentionnées aussi dans les traités chinois⁸³ et c'est encore à elles que se réfèrent Marco Polo et Mandeville en décrivant ces monstres, l'un les situant en Sibérie, l'autre dans les îles de l'Océan Indien. Les mêmes prodiges figurent parmi les diables. Un guerrier stéthocéphale combat avec Mâra, sur un relief d'Amarâvatî du ⁱⁱ^e siècle⁸⁴. Il est présent dans la même scène, sur une bannière de Touen-houang (^x^e siècle environ)⁸⁵. Enfin, le maître de l'Enfer, le Yama T'ang, revêt une lourde armure à tête sur le ventre⁸⁶. Alors qu'en Occident ces êtres fantastiques subissent une longue éclipse et ne renaissent démonisés que vers la fin du ^{xii}^e siècle, leur branche asiatique est continue et satanique dès ses premières générations.

Les armures ont non seulement des faces abdominales mais aussi des masques aux genoux, aux coudes et aux épaules. Toutes les articulations sont défendues par des mâchoires féroces. Les membres des guerriers semblent vomis par des dragons. Ces cuirasses sont revêtues par les Yamas, par les Lokapâlas du ^{viii}^e-^{ix}^e siècle, par un suppôt de Kouei-tseu-Mou⁸⁷. Elles ne changent pas dans l'apparat des dieux des portes modernes⁸⁸.

Sans doute, l'Antiquité gréco-romaine a-t-elle aussi utilisé ces éléments. Le gorgonéion prophylactique protégeait les genoux des figures grecques dès le ^{vi}^e-^v^e siècle et le dieu Bès avait des têtes de lions aux mêmes endroits⁸⁹, et il n'est pas exclu que l'art gréco-boud-

dhique lui-même s'en soit inspiré, mais c'est en Chine et en Asie Centrale que le système entier est pleinement développé à cette époque, en s'intégrant à tout un monde guerrier et démoniaque, et c'est comme élément asiatique qu'il se répand en Occident après le ^{xiii}^e siècle.

Aux démons gastrocéphales, issus d'une souche hellénistique, s'adjoignent leurs frères jaunes, reconnaissables à des têtes multipliées sur les charnières⁹⁰. Comme en Extrême-Orient, leurs membres sont

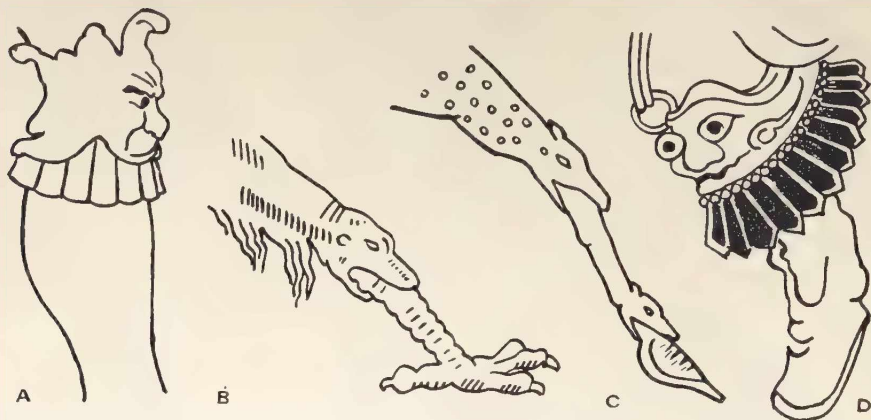


Fig. 84. — GENOUX EN FORME DE TÊTES : A. Costume des Jeux de Noël de Nuremberg, par J. Ruof, 1539. — B. *Calendrier des Bergers*, 1491. — C. Animal hindou. — D. Démon d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet.

mordus, crachés, articulés, par de terribles masques. Parfois ces têtes s'ajustent comme des genouillères ou des épaulières T'ang ; celles d'un démon de Stephan Lochner (*Jugement Dernier* de Cologne)⁹¹ lui constituent une vraie cuirasse de peau. Dans les costumes de jeux de Nuremberg, on reconnaît jusqu'au détail des franges qui, en Chine, garnissent souvent ces gueules⁹². Parfois les têtes s'attachent directement aux cuisses, comme à leur propre cou⁹³ ; les membres inférieurs des diables se transforment alors en loups, tenant des pattes d'oiseaux entre les dents (fig. 84). Le système reprend exactement les assemblages hindous de bêtes, que l'on a interprétés comme une image de la métempsychose⁹⁴. Une fois de plus, l'identité est indéniable. Il reste à savoir comment et par quelle voie, ces formes ont pu atteindre l'Occident.

III

Soulevée par Berenson⁹⁵, la question des apports extrême-orientaux a été envisagée surtout pour l'Italie⁹⁶. En ce qui concerne le moyen âge occidental en général, après des tentatives de rapprochements⁹⁷, c'est à Sterling⁹⁸ que l'on doit la plus frappante démonstration d'analogie aux *xv^e* et *xvi^e* siècles, à propos du paysage fantastique. La multiplication de ces rapports dans les domaines les plus divers ne fait que confirmer les résultats de ses recherches. Qu'il nous soit permis de retracer en quelques mots le cadre historique où cette action a pu se développer⁹⁹.

On sait ce que fut la formidable épopée de Gengis-Khan. Maître des Mongols, il envahit la Chine (1214) puis se retourne vers l'Ouest, entame l'Empire des Seldjoukides, ravage l'Iran. Ses successeurs poursuivent cette marche jusqu'aux frontières germaniques. En 1237, le Caucase et le bassin méridional de la Volga sont occupés. Les hordes s'avancent sur la Russie, saccagent Rostov, Vladimir, Jaroslavl (1238), Kiev (1240), pénètrent en Pologne. Cracovie est prise, et, le 9 avril 1241, les forces alliées des Polonais, des Tchèques et des Teutons s'effondrent à Wahlstadt, près de Leignitz. En même temps, trois armées pénètrent en Hongrie, brûlent Pest, avancent sur Vienne. L'Europe frémit devant ces exploits. Saint Louis s'inquiète. Frédéric II lance un cri d'alarme. En 1245, le concile œcuménique de Lyon, renseigné sur les Tartares par l'évêque Pierre de Russie, envisage divers moyens de lutte : exhorter les princes européens à l'union, créer un fonds de guerre, envoyer des missionnaires. Le souvenir de cette alerte vivra longtemps dans les esprits.

Cependant la marche vers l'Ouest est arrêtée et ce sont surtout les Musulmans et l'Empire Song qui vont maintenant préoccuper les khans tartares. Hulègu conquiert Bagdad (1258), menace l'Égypte, subit plusieurs revers en Syrie mais réussit à subjuguier la Perse. La dynastie des Hulèguides ou des ilkhans, réunissant l'Iran, l'Irak et le Turkestan, restera au pouvoir jusqu'en 1336. Les Song sont progressivement réduits par Qoubilaï qui fonde en 1279 la dynastie des Yuan avec Pékin (Khanbaliq) comme capitale. Grand-Khan et Fils du Ciel, maître de la Mongolie et de la Chine, il est le plus puissant

monarque de son époque. Sa dynastie durera jusqu'en 1368. De la mer Jaune jusqu'aux frontières de l'Europe, l'Asie est unifiée par les Mongols. En face de l'univers de l'Islâm se dresse une nouvelle force qui barre son expansion et qui éclipse son rayonnement. L'Extrême-Orient se trouve aux portes de l'Occident.

Celui-ci observe les événements avec la plus grande attention. La terreur est apaisée. On se demande comment ce regroupement pourrait servir les intérêts européens. Les rapports s'établissent entre les deux mondes. Par une volte-face inattendue, ce sont les Chrétiens orientaux ayant le plus souffert du choc, qui, les premières, s'efforcent de resserrer les liens. Après la tyrannie des Musulmans, le joug tartare paraît bénin aux peuples du Caucase. Grâce à une puissante intercession d'un nestorien, Siméon (1241), et de Héthoum I^{er}, roi de l'Arménie cilicienne régnant à Sis (1254-1255), les Chrétiens sont traités avec faveur par les grands-khans : « Ces Thathares non seulement n'étaient pas ennemis de la croix et des églises, mais les révéraient fort et leur offraient des présents, parce qu'ils n'étaient pas animés de sentiments hostiles », écrit au XIII^e siècle Kiracos, un historien de l'Arménie¹⁰⁰. Les Arméniens et les Géorgiens combattent maintenant dans leurs armées. Ghâzan s'avance jusqu'à la frontière égyptienne (1300). Mais les Mongols eux-mêmes songent à un concours chrétien plus étendu et envoient des ambassades auprès des souverains d'Europe, pour négocier une assistance contre les Mamelouks. Des sondages sont faits déjà auprès de saint Louis, lors de son séjour à Chypre (1248), et à Valence, chez Jacques I^{er}. Arghoun charge d'une même mission le nestorien Rabban Çauma qui est reçu en 1287-1288 par Édouard I^{er}, Philippe le Bel et le pape Nicolas IV. Le Génois Buscarel visite, en 1289, avec des lettres de l'ilkhan, les cours de Rome, de Londres et de Paris¹⁰¹. En 1303, une mission de Ghâzan se rend à Rome chez Benoît XI qui étudie le plan pour libérer Jérusalem avec une aide tartare¹⁰². Deux ans après, un ambassadeur d'Öldjèitu appelle à une nouvelle croisade Clément V et les rois de France et d'Angleterre. En dictant, en 1307, à Poitiers, son *Livre de la Fleur des histoires de la terre d'Orient*, Héthoum, prieur du couvent des Prémontrés de cette même ville et neveu du roi de Cilicie, l'artisan de la première entente avec les khans, plaide pour cette alliance : c'est le moment où « pour l'ayde des Tartares, la Terre Sainte pour-

rait estre recouvrée et le royaume d'Égypte conquis légèrement sans péril »¹⁰³.

Une ère de rapprochement succède à l'effroi. L'Europe commence à découvrir un univers qui, jusqu'alors, n'était connu que par des fables. Ses premiers pionniers sont envoyés par Innocent IV : Jean du Plan Carpin (1245), Nicolas Ascelin (1246), Simon de Saint-Quentin, André de Longjumeau, Guy et Jean de Carcassonne (1247) et par saint Louis : Rubrouck (1253)¹⁰⁴. Ce dernier trouve à l'ordo de Mongka, parmi plusieurs Européens, une Lorraine nommée Pâquette et un orfèvre parisien, Guillaume Boucher.

Ce va-et-vient s'intensifie dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. Ricold de Monte Croce († 1309)¹⁰⁵ visite les hordes tartares en passant par l'Arménie et la Turquie. Nicolo et Maffeo Polo font, en suivant une ambassade de Hulègu, un voyage en Chine de 1265 à 1266. Ils y repartent avec le jeune Marco en 1271. En 1276, le bruit est répandu que Qoubilaï s'est converti au christianisme et Nicolas III (1277-1280) lui fait porter des lettres par des missionnaires. Jean de Montecorvino part en 1289. Avant d'atteindre Khanbaliq, où il est rejoint par Arnold de Cologne, il passe, en 1291, trois mois aux Indes, en compagnie d'un marchand italien, Petrus de Lucalongo.

Le XIV^e siècle est, en Extrême-Orient, un siècle franciscain¹⁰⁶. Montecorvino fait bâtir plusieurs églises (en 1299, 1305, 1318) et charge des peintres chinois de leur décoration¹⁰⁷. Il est nommé, en 1307, archevêque de Pékin. Trois évêques arrivent en 1313 et le consacrent en grande pompe (André de Pérouse, Gérard et Peregrino). D'autres Frères Mineurs les suivent¹⁰⁸. Un évêché est établi à Çaiton (Ts'iuan-Tcheou), au Fou-Kien, confié d'abord à Gérard puis à Peregrino et à André de Pérouse. En Asie Centrale, une mission franciscaine s'est fixée dans le territoire d'Ili, avec Richard de Bourgogne, nommé évêque d'Ilibaliq. A la mort de Montecorvino, en 1333, son siège de Khanbaliq est occupé par Nicolas, ancien professeur de théologie à l'Université de Paris, puis par un autre Parisien, Guillaume de Prato, qui s'y installe en 1370, désigné par Urbain V.

Ainsi se multiplient ces relations avec l'Extrême-Orient, au cours du XIII^e et du XIV^e siècle. Il ne s'agit pas de quelques voyageurs qui y parviennent par un miracle du hasard mais d'une exploration systématique de presque toute l'Asie Orientale. C'est la plus

belle, la plus vertigineuse des aventures. L'Occident la suit avec passion.

A son retour, Carpin rédige ses mémoires. Rubrouck fait un rapport à son roi. Puis paraissent les relations de Marco Polo (1298)¹⁰⁹, de Ricold de Monte Croce (c. 1300), d'Odoric de Pordenone (1330)¹¹⁰, de Mandeville (c. 1360)¹¹¹. La *Tartarica* s'allonge comme un roman-feuilleton¹¹². Tout le monde la lit. Les premiers récits sont reproduits dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (livre XXXII). Matthieu Paris, Guillaume de Nangis, Joinville, s'en servent dans leurs chroniques. Des recueils complets sont réunis. Jean le Long d'Ypres († 1383) traduit Odoric, Marco Polo, Monte Croce, un mémoire de l'archevêque de Sultanyeh, remet dans son français d'Artois la *Fleur d'Orient* et les *Voyages* de Mandeville, en en faisant un *Livre des Merveilles*. Une copie de cet ouvrage accompagnée de nombreuses miniatures que l'on attribue à Jacques Coene, fut offerte en 1413 par Jean sans Peur, duc de Bourgogne, à son oncle, le duc de Berry¹¹³. On ne saurait exagérer l'influence de cette littérature sur l'imagination du temps. C'est elle qui incita Christophe Colomb à se lancer à la recherche d'une voie plus courte et plus facile vers l'Inde et le Cathay dont rêvaient les armateurs et les marchands. Trois cents soixante-six annotations faites de sa main ont été relevées sur une publication anversoise de l'explorateur vénitien¹¹⁴.

Les perspectives géographiques, et, avec elles, l'échelle et les valeurs des choses, sont brusquement changées. Un Orient plus âpre, plus sauvage, et, en même temps, plus raffiné encore que celui qui avait hanté jusqu'alors le moyen âge, est révélé dans ces récits où la réalité est confondue avec la fable.

Parmi divers renseignements sur les croyances, usages et exploits mongols, on y signale les principaux itinéraires jusqu'à l'Empire Céleste : par le khanat du Sud de la Russie — l'Asie Centrale (Rubrouck, premier voyage des Polo) ; par le khanat mongol de Perse, la Haute-Asie (deuxième voyage des Polo) ; par l'Empire de Trébizonde, l'Arménie, Tabriz, le golfe Persique et l'Inde (Odoric). Toute une carte économique de Chine est esquissée par Marco Polo : à Khanbaliq, le centre des soieries pour le Cathay, la Chine du Nord ; à Sindufu (Tch'eng-tou, au Sseu-tch'ouan), pour le commerce avec l'Asie Centrale. Les draps d'or sont fabriqués à Sugiu (Sou-tcheou du Kiang-

sou). Çaiton (Ts'iu-an-tcheou) est le grand port pour l'Inde. « Pour un navire de poivre qui va des Indes à Alexandrie, il en arrive plus de cent à Çaiton. » Le marché des perles, du sucre, des épices et des pierreries se fait à Sugiu. Quinsai (Hang-tcheou), Venise de la mer Jaune, « la cité est toute en eau et environnée d'eau », constitue un important centre d'industrie où les « maîtres de métier menaient une

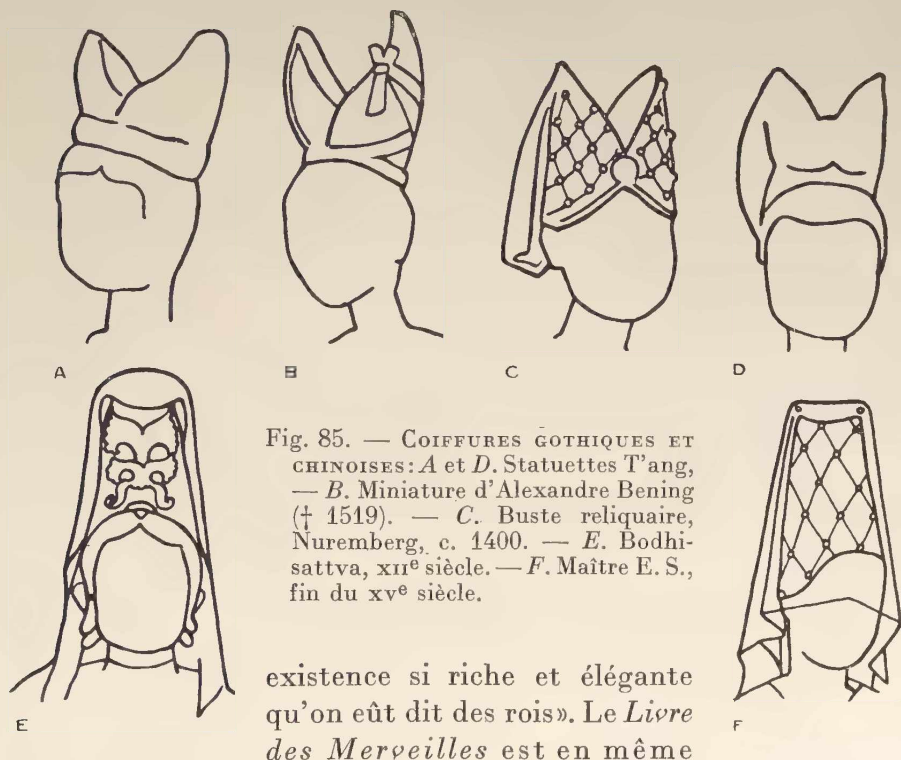


Fig. 85. — COIFFURES GOTHIQUES ET CHINOISES: A et D. Statuettes T'ang, — B. Miniature d'Alexandre Bening († 1519). — C. Buste reliquaire, Nuremberg, c. 1400. — E. Bodhisattva, XII^e siècle. — F. Maître E. S., fin du XV^e siècle.

existence si riche et élégante qu'on eût dit des rois». Le *Livre des Merveilles* est en même

temps un guide pour le commerce. Des marchés nouveaux sont découverts juste au moment d'une crise, où l'Europe a besoin de suppléer à ses bases syriennes ébranlées sous la menace de l'Égypte. Le trafic s'organisera très vite¹¹⁵.

L'Empire Mongol, la Chine, fournissent à l'Occident des épices et des esclaves mais tout d'abord de la soie et des étoffes. Rubrouck emporte du *nassite*, donné par le Grand-Khan Mongka lui-même, que son drogman revend à Chypre. Marco Polo mentionne le lieu de sa fabrication : au Sud-Est de Qaraqoroum, près de la muraille de Chine. Francesco Balducci Pegolotti, agent de la maison Bardi, grand

voyageur et diplomate que l'on voit aux Pays-Bas (1315), en Angleterre (1317-1320), à Chypre (1325), rapporte dans sa *Pratica della Mercatura* (1342), dans laquelle il indique d'ailleurs les routes à suivre, que les marchands allaient le chercher avec le *camocato* jusqu'en Extrême-Orient. Le *canzo*, étoffe chinoise, est employé en France dès le ^{xiii}^e siècle¹¹⁶. Partout on trouve maintenant ces pièces d'importation. Si les anciens trésors de Sens, de Cologne ou d'Aix-la-Chapelle n'en possèdent pas encore, elles ne manquent pas après 1300, par exemple à Dantzic, Pérouse ou Ratisbonne¹¹⁷. Les inventaires de Charles V¹¹⁸ sont pleins de camocas et de tartaires, *tartarici panni*, ces belles étoffes à raies ou à figures d'animaux dont on ne connaît pas exactement les origines mais que portaient aussi les Chinois. On les utilisait pour des parements d'autel, des mitres d'évêques, des étendards et des vêtements. Des chambres entières étaient tendues de ces tissus resplendissants, telles les « tentes d'ors, de camocas et de tartaires » où se donnaient les « festes de l'empereur de Chine dehors de ville » (Mandeville). Pour Dante, seul un monstre de l'Enfer peut éclipser leur chatolement et leur éclat :

...due branche avea pilose infin l'ascelle ;
 lo dosso e'l petto ed ambedue le coste
 dipinti avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e sopraposte
 non fer mai drappi Tartari né Turchi,
 né fur tai tele per Aragne imposte.

(*Enfer*, Chant xvii, 13-18)¹¹⁹.

Le corps de Benoît XI († 1304)¹²⁰ fut recouvert d'un drap chinois de l'époque Yuan, et c'est une « nappe d'étoffe de Salamandre de laquelle un certain roi des Tartares a fait présent au souverain Pontife », qui, selon Marco Polo, enveloppait à Rome, le Saint Suaire¹²¹. Rien ne semble surpasser le prestige de ces tissus. Pour O. von Falke¹²², de 1300 jusqu'au ^{xvii}^e siècle, tout le style de la soierie occidentale est défini par un mélange de chinois et de gothique.

La céramique suit le même chemin : le duc d'Anjou (1360) et la reine Jeanne d'Évreux (1372) possédaient dans leurs trésors des « pourcelaines », des « pourcelaines de Sinant » furent envoyées en 1447 à Charles VII par le « soudan de Babilone »¹²³. Des modèles

chinois se retrouvent dans une vaisselle d'argent reproduite par un dessin français (c. 1400) et sur un « céladon » rhénan (c. 1435). Dürer, enfin, a dessiné un vase de l'époque Song ou Ming, les anses formées de deux dragons et surmonté d'une chauve-souris aux ailes déployées¹²⁴.

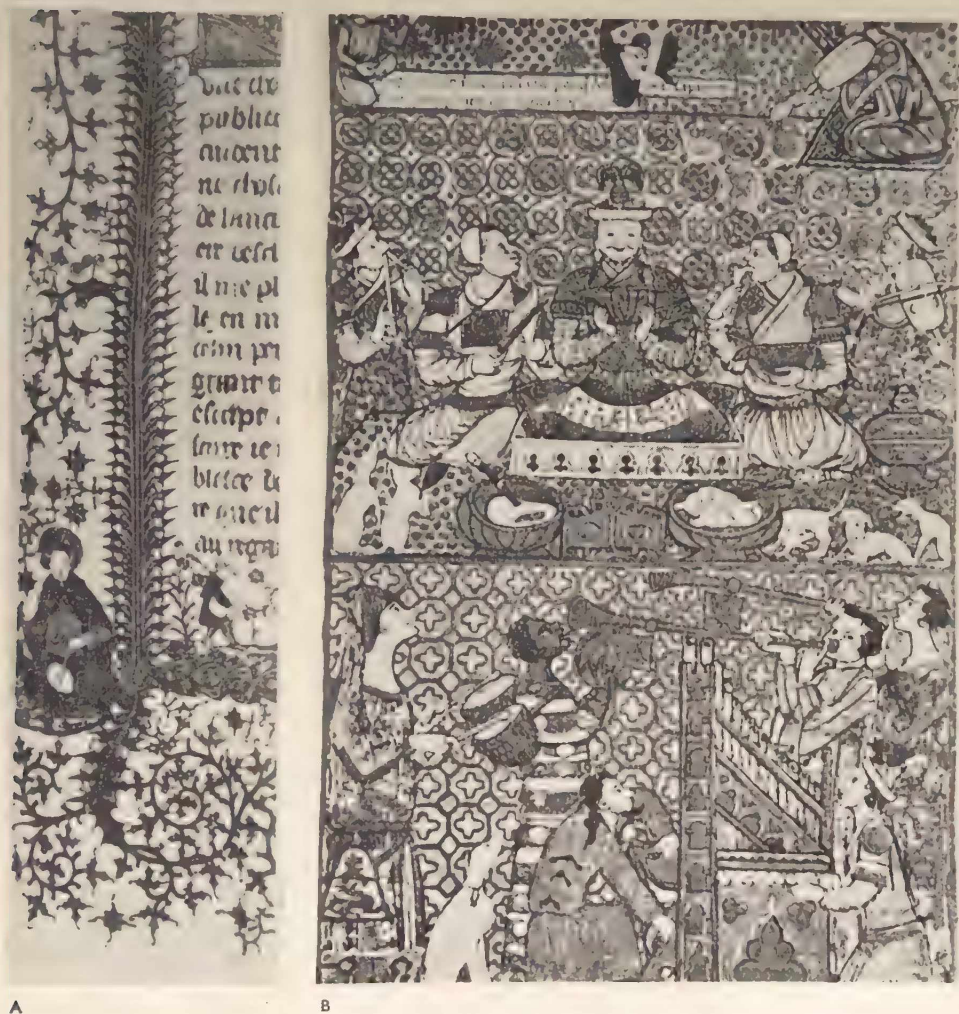
Faut-il s'étonner que quelques modes vestimentaires soient parvenues jusqu'en Occident? De Mély et Bratianu¹²⁵ ont rapproché les hennins carrés et les hennins cornus, qui apparaissent après 1360, des effarantes superstructures portées, conformément à la mode *hou* des figures Wei et T'ang¹²⁶. La ressemblance est surprenante (fig. 85). Ces « cornes merveilleusement hautes et larges » (Jouvenel des Ursins), qualifiées de diaboliques, soulevèrent l'indignation du clergé. Dix jours d'indulgence étaient promis à ceux qui honniraient les femmes ainsi coiffées en leur criant « heurte belin ». Mais ces campagnes ne firent qu'en accroître le succès. Le hennin cornu reste en usage à la cour d'Isabeau de Bavière. On le voit encore chez la duchesse de Lancaster en 1525. Parfois il se dresse sur des sirènes ailées¹²⁷ et même sur des bustes reliquaires¹²⁸. Le hennin pyramidal qui lui succède au x^v^e siècle provient de la même source. Des cornettes drapées surmontent souvent la tête des statuettes bouddhiques¹²⁹. Selon un texte chinois, les femmes portaient aussi une corne de plus de huit pieds de hauteur, déjà au vi^e siècle¹³⁰. Sur un Bodhisattva de l'époque Kin (Chine du Nord, xii^e siècle)¹³¹, cette pyramide tronquée, garnie en arrière d'un long voile, est combinée comme celles qui apparaissent plus tard en Europe. Sans doute, c'est à ces modes que se rattachent les merveilleux atours des dames mongoles qui, selon Ricold de Monte-Croce, seraient « les plus belles et les plus hautes que nulles autres dames du monde »¹³². Rubrouck¹³³ et Plan Carpin¹³⁴ décrivent avec un tel soin certaines coiffures appelées *bogtak*, en osier ou en écorce, recouvertes de tissus précieux, qu'il serait possible de les reconstituer sans modèle. Les longues manches fendues et traînant jusqu'à terre, en vogue depuis Charles VI¹³⁵, se trouvent aussi déjà chez les dames T'ang.

L'Europe a vu des types et des costumes extrême-orientaux. La peinture les reproduit souvent avec l'exactitude d'un document ethnographique. L'apparition de la race jaune dans l'imagerie occidentale est en elle-même symptomatique. Soulier l'a observée dans la peinture toscane¹³⁶ mais le mouvement est général. Un Chinois avec une natte figure sur le *Parement de Narbonne* (1373-1378), parmi

les hommes qui se pressent devant le Crucifié. Est-ce un hasard que le dessin soit exécuté sur de la soie blanche et en grisaille, comme du lavis¹³⁷ ? Des Célestes se trouvent aussi près du Calvaire, dans le *Missel* de Saint-Magloire, achevé en 1412¹³⁸ et des Mongols aux yeux bridés, pommettes saillantes, moustaches tombantes et au chapeau pointu assistent à l'*Invention de la Croix* du Louvre, attribuée à un élève de Simon Marmion (c. 1480)¹³⁹. Des exotiques prennent place dans le décor d'enluminure. Ainsi une Chinoise avec son éventail surgit comme par enchantement dans la végétation grimpante d'un manuscrit ayant appartenu à Jean de France, duc de Berry¹⁴⁰, tandis que dans un *Livre d'Heures* en hollandais (1468)¹⁴¹, c'est une figure d'Asie Centrale, assise sur un calice de fleur, composition sur laquelle nous reviendrons (fig. 90). Dans un traité latin des Vices, illustré par un Génois à la fin du xiv^e siècle¹⁴², un khan tartare incarne la Gloutonnerie (fig. 86). L'allégorie s'explique par les récits des voyageurs qui tous signalent avec dégoût la voracité mongole : on se nourrit de tout, chair tuée ou morte, chevaux, chiens, ordures, reptiles, même de chair humaine, de poux et de souris.... Sans doute, le khan était-il le plus glouton de tous : on le voit assis entre deux femmes rongeur des os ; il tient une coupe tandis que joue un orchestre de violes, de flûtes, de tambours et de trompettes. L'image imite la miniature persane, tout en illustrant un texte de Marco Polo qui décrit une fête chez Qoubilaï : « Et quand l'Empereur lève la coupe pour boire, tous les joueurs d'instruments et les trompettes commencent à faire entendre une agréable musique et tous les courtisans se mettent à genoux »¹⁴³. La Gula antique à double face est remplacée par le souverain de Khanbaliq. Des Chinois et des Mongols, reconnaissables à leurs armes (bouclier de police chinoise, en bois recouvert de peau et peint) et à leurs vêtements (bonnets tartares) sont représentés dans l'*Alphabet* du Maître E. S. (1499)¹⁴⁴ où ils composent le P dont la légende comprend les mots « Pelz, Pfeil, Polynésien ». Lorsque Colomb atteignit en 1492 les côtes de l'Amérique (Cuba), en touchant d'abord de nombreuses îles — Polynésie —, il se crut chez le Grand-Khan ; sept ans plus tard, l'Asie Orientale se superpose encore à une figuration du Nouveau Monde. Le Découvreur lui-même soutient d'ailleurs jusqu'à sa mort (1506) qu'il a trouvé des contrées inconnues de l'Inde.

A propos de cette apparition des figures orientales dans la gra-

vure d'un alphabet, rappelons qu'on a cherché en Chine les origines de l'imprimerie, connue longtemps avant l'Europe¹⁴⁵. Des imprimés



A

B

Fig. 86. — FIGURES D'EXTRÊME-ORIENTAUX DANS LA MINIATURE OCCIDENTALE : A. Chinoise dans un décor marginal, *Décades* de Tite-Live, fin du xiv^e-début du xv^e siècle. Bibliothèque de Genève, ms. fr. 77. — B. Khan tartare figurant la Gloutonnerie, par un artiste génois, fin du xiv^e siècle. British Museum, Add. ms. 27695.

xylographiques avec images et texte, dont quelques-uns du ix^e siècle, des planches même, ont été trouvés à Touen-houang. Un livre édité

au Japon en lettres sanscrites et chinoises date de 770. Et ce ne sont pas encore les plus anciens exemples. Les caractères mobiles étaient connus dès l'époque Song. Des caractères en étain fondu sont décrits dans un ouvrage de 1314. Et le papier-monnaie, le Tch'ao ou le Pao Tch'ao, papier-monnaie précieux (billets marqués du sceau du khan avec une bordure de dragons) était le seul admis dans l'Empire Yuan, un expédient utilisé déjà aux époques antérieures. Ses descriptions par Rubrouck et Marco Polo sont les premières mentions occidentales d'un art de l'imprimerie, dont les techniques ont pu être transmises en Occident avec le papier, les jeux de cartes¹⁴⁶, les images populaires, les livres. Dans la propagation des formes et des motifs, cette industrie en plein essor dans le pays était appelée à jouer un rôle considérable.

IV

Un univers lointain s'est révélé progressivement au moyen âge. Après des contacts sporadiques et les premières infiltrations, les barrières sont brusquement levées. La suppression du cloisonnement et l'avance de ses frontières vers l'Ouest jusqu'aux confins de l'Europe, inaugurent une ère nouvelle d'échanges entre l'Extrême-Orient et l'Occident. Toute l'Asie est découverte, mais c'est la Chine qui semble surtout attirer les voyageurs. La cour des ilkhans ne constitue qu'une halte. Les merveilles de l'Inde ne suffisent pas pour retenir. Dans les figurations des peuples de l'Asie Orientale et pour les produits d'importation, les Chinois occupent le premier rang. Sans doute des œuvres d'art ont-elles pu venir aussi, avec les marchandises ou les cadeaux des khans aux souverains occidentaux. C'est le moment où elles jouissent d'une renommée universelle.

Lorsque Sadi, dans la préface du *Gulistan* (1258)¹⁴⁷ se sert, pour désigner une collection de peinture du terme *nighar-khané-i-Tchin*, galerie de peintures de Chine, il veut marquer sa perfection. Ibn-al-Wardi¹⁴⁸, le géographe de la première moitié du xiv^e siècle qui a conté par ailleurs la fable du wakwak, prétend que les peintures et les dessins de n'importe quel Chinois sont supérieures à tout ce qui se fait chez les autres peuples. Héthoum¹⁴⁹ proclame, en tête de son

ouvrage rédigé à Poitiers en 1307, que le royaume de Cathay est tenu pour le plus noble royaume et pour le plus riche qui soit au monde....

Et dient les Cathaïns que ce sont ceulx qui voient de deux yeulx et les Latins voient d'un œil... Et vraiment l'on voit venir de celui pays toutes choses estranges et merveilleuses et de soubtil labour, que bien semblent estre les plus soubtilz gens du monde d'art et de labour des mains....

« Pour ce qui regarde la peinture, aucune nation, soit chrétienne ou autre, ne peut rivaliser avec les Chinois », écrit Ibn Batoutah¹⁵⁰, de retour à Tanger, en 1349, venant de Chine. C'est une nation de peintres :

Toutes les fois que je suis entré dans une de leurs villes et que depuis il m'est arrivé d'y retourner, j'y ai toujours trouvé mon portrait et ceux de mes compagnons peints sur les murs ou sur du papier placés dans les maisons.

Rien ne fait penser que les Occidentaux aient été moins sensibles à cet art. En décrivant le palais de Qoubilaï à Khanbaliq, Marco Polo¹⁵¹ mentionne, après les vases précieux et les bijoux royaux, ses belles peintures :

Les murailles des cours et de l'enclos brillent d'or et d'argent, elles sont peintes de différentes manières, mais particulièrement on y voit plusieurs traits d'histoire des guerres qui sont représentées avec de vives couleurs et tout y est éclatant d'or.

Sans doute le Vénitien n'en jouissait-il qu'en amateur, mais un artiste comme ce Guillaume Boucher, orfèvre parisien, que Rubrouck a rencontré en 1254 à l'ordo de Mongka, devait être profondément troublé par ces chefs-d'œuvre. Un témoignage curieux sur son activité à Qaraqoroum nous est donné par l'envoyé de saint Louis lui-même¹⁵². Le Français y construisit pour le Grand-Khan, en face de son palais « pareil à une église »¹⁵³, un arbre en argent distribuant des boissons diverses. Au sommet, apparaissait un « ange » jouant de la trompette. Un soufflet, dissimulé dans un grand trou sous l'arbre, devait le faire sonner et même bouger « mais cela ne donnait pas assez de vent » et il fallut faire appel à un homme. Quatre lions « aiant chacun un canal d'où sortait du lait de jument » formaient son socle. En haut, quatre « serpents doréz », enlacés au tronc, crachaient du vin, de l'hydromel, du *caracosmos* et de la terracine de riz. Il est possible que le pied

zoomorphique de l'automate arborescent ait repris le thème d'un chandelier ou d'un lutrin occidental, mais, en Extrême-Orient, les serpents sont des dragons, souvent ailés. Les serpents d'Ynde, dévorant des cerfs, de l'*Ymage du Monde* de Gautier de Metz (1246), ne sont-ils pas représentés dans une illustration de 1277¹⁵⁴, sous cet aspect? La description doit être rapprochée de celle qu'Odoric fait d'un bassin qui se trouvait dans une grande salle du palais de Khanbaliq : « A chascun anglet de cette pigne a un *serpent* qui halète et bat ses ailes (de chauve-souris sans aucun doute) moult fort, par certains conduis qui sont en la court du roy administrant cil serpent le buvrage.¹⁵⁵ »

La merveille du Palais de Pékin dissipe l'incertitude sur l'origine et sur l'aspect des monstres de l'installation de Mongka. Un arbre analogue avec un nœud de quatre dragons se trouve d'ailleurs représenté sur une peinture de Bèzèklik (vi^e-viii^e siècle) dans le Turkestan chinois¹⁵⁶. Surmonté d'une grande figure (Padmapâni au lieu d'un « ange »), l'ensemble réunit déjà les principales dispositions de l'ouvrage de Boucher. Il est donc à peu près certain que l'orfèvre parisien ait travaillé en s'inspirant de l'art local. Se produisant à une époque où la peinture gothique confine à l'orfèvrerie, le phénomène a, en lui-même, une importance de premier plan. Et, d'autre part, cet épisode des automates nous offre des témoignages directs sur les dragons que les Occidentaux ont vus aux xiii^e et xiv^e siècles. Une description des palais Yuan de Khanbaliq, due à Siao Siun¹⁵⁷, un fonctionnaire Ming et membre de la commission chargée de les détruire après l'installation du nouveau souverain, donne d'autres précisions à leur sujet. Il est question de plusieurs automates avec des tigres, des démons célestes dansant sur une terrasse, de dragons enroulés exhalant une fumée de parfums, de bateaux en forme de dragons, ouvrant et refermant leurs mâchoires. Les dragons apparaissaient partout, sous leurs aspects multiples, dans les reliefs ornant les ponts de marbre, brillant comme la lumière du jade, dans les balustrades et les supports des demeures royales. On les voyait surgir au-dessus de l'eau. Dans le palais Long-Fou-kong, des murs étaient tendus de soie foncée, illuminée par des dragons volants. C'est dans ce monde et ce décor que séjournaient les Franciscains¹⁵⁸.

La propagation des formes chinoises s'intensifie dès le milieu du

xiii^e siècle en Asie et en Europe. Vers 1256, Hulègu amène en Perse plusieurs artistes et ingénieurs¹⁵⁹. On sait combien la miniature persane se ressent du règne des khans. Dans l'art occidental, les thèmes extrême-orientaux commencent aussi à pénétrer, nous l'avons vu, vers les mêmes dates, et leurs afflux se multiplient avec l'établissement des Yuan. La formation d'états mongols a, en quelque sorte, ouvert l'écluse et libéré leur expansion vers l'Ouest.

Par une curieuse contradiction, ce sont des bandes incultes qui, désormais, porteront au monde des raffinements d'érudition, et c'est une force brutale que l'on verra servir au rayonnement d'un peuple supérieur.

La diversité de ses apports est l'un des caractères les plus frappants de ce mouvement. En Iran, la Chine se manifeste dans un enrichissement de la peinture en demi-tons, l'apparition d'une atmosphère d'humidité et de formes fluides, dans la calligraphie aux courbes tourmentées procédant du style du *tchi*, la découverte de vastes paysages lunaires et la propagation de quelques thèmes comme le dragon classique, le maître de la pluie et le phœnix. En Europe, le même facteur mongol transmet en premier lieu les ailes de chauve-souris et une famille de diables. Dans les foyers qu'elles touchent, les formes ne laissent pas toujours les mêmes empreintes. Leur influence varie selon le lieu et le moment, et c'est un singulier concours de circonstances qui a déterminé le caractère particulier de cette action.

Un mythe nouveau est né en Occident vers le milieu du xiii^e siècle. Il est sorti d'une consonance de noms et de la terreur que l'univers a ressentie devant l'assaut mongol : les envahisseurs ont été pris pour des démons ou en tout cas pour leurs suppôts, annonçant la fin du monde, et les cauchemars millénaristes sont revenus. La légende a été répandue par les Chrétientés orientales qui, les premières, ont vu le fléau jaune. Toute la *Chronique* de Kiracos, historien arménien du xiii^e siècle¹⁶⁰, le même qui affirmait que les Mongols sont respectueux de la Croix, est traversée par cette idée. L'heure de l'Antéchrist approche. Une nation se lève déjà contre une nation et un royaume contre un royaume (Matth., xxiv, 7). La prédiction divine, selon laquelle « à l'époque de la consommation, il s'élèvera de faux Christs et de faux prophètes opérant des signes et des artifices diaboliques », se réalise textuellement. Voici un imposteur nommé David,

agité par l'esprit du démon et d'autres phénomènes sinistres : la grêle est tombée aux pays de Khatchen et parmi les grêlons il y avait beaucoup de poissons sur le sol. Au bord de la mer de Gegham, on a trouvé un géant mort et à demi enterré, avec un trou à l'endroit du cœur d'où jaillissait le sang. D'ailleurs Nersès, l'homme de Dieu († 383), n'a-t-il pas dit que l'Arménie serait ruinée par un peuple d'archers ? « Or telle est la cause de la sortie des Thathars. » La description du cataclysme évoque à chaque instant l'*Apocalypse* :

Les Thathars se disséminaient sur la face des plaines, des montagnes et des vallées comme des légions de sauterelles, comme les gouttes d'une pluie torrentielle inondant la terre.... Nulle terre n'offrait de retraite.... On voyait le glaive moissonner sans pitié les hommes et les femmes, les adolescents et les enfants... l'univers enveloppé d'une couche de ténèbres, car la coupe de la colère divine s'épandait sur le monde....

Sans doute l'Europe est-elle encore très loin, mais elle a eu l'écho de ces récits, et, d'autre part, une confusion de mots a redonné une force nouvelle à la légende : le nom *Tatar*¹⁶¹ est devenu *Tartar*, le *Tartaros*. Ce fut d'abord un jeu d'esprit. Le calembour, attribué à saint Louis par le chroniqueur et chef du scriptorium de saint Albans, Matthieu Paris, n'a pas encore un autre sens : « Et s'ils viennent à nous, nous enverrons ces Tartares au Tartare même, d'où ils viennent »¹⁶². Mais, dans l'appel lancé par Frédéric II, le 3 juillet 1241¹⁶³, les termes sont graves et solennels :

Nous espérons que les Tartares qui sont venus du Tartare, seront jetés dans le Tartare (c'est-à-dire l'Enfer). Ils ont été poussés par Satan lui-même. Et quand tous les peuples du côté du Couchant voudront envoyer de bon accord des soldats, ils n'auront pas à combattre contre des hommes *mais contre des démons*.

Les voyageurs du XIII^e siècle confirment ces raisonnements. Rubrouck¹⁶⁴ voit dans les Tartares, la « folle nation » des Écritures (*Deutéronome*, xxxii, 24). Lors de son expédition, l'Enfer surgit partout. Les démons conseillent le khan. Dans une vallée aux effroyables rocs, ils attaquent les caravanes. « Il s'est trouvé qu'une fois, ils enlevèrent le cheval, laissant l'homme ; une autre fois, ils tirèrent les entrailles du corps des personnes et laissèrent les carcasses toutes vides sur le cheval.... » En échappant à une tribu tartare, le moine avoue qu'il se sentait comme délivré des mains des diables.

Ricold de Monte Croce¹⁶⁵ parle de l'« horrible et merveilleuse gent des Tartars » comme des génies du Mal :

Et ce ressemble aux deablez d'enfer qui a leurs amis et qui bien foni leurs grés, appareillent la mort perpétuelle la peine d'enfer qui pour vray est en latin nommé *Tartarus*.

Toute une théorie sur l'origine et la mission du peuple jaune est exposée dans son *Itinerarium*. Peut-être s'agit-il des descendants des dix lignées d'Israël, enfermées derrière le Mont Caspien par un miracle d'Alexandre¹⁶⁶, ainsi qu'il est écrit dans la *Scolastica historia*.

Or, dient Josephus et Methodius, que ces dix lignées vers la fin du monde ystront de là en très grant destruccion, de gens et de pays. Et pour ce cuident plusieurs que ces diz lignées soient ces Tartres qui issirent soudainement des montaignes nagueres et commencierent es parties d'Orient à destruire le monde....

Leur haine du conquérant d'Asie et l'écriture pareille aux lettres chaldéennes d'où sont sorties les lettres juives pourraient le laisser supposer, mais, d'autre part, ils ignorent la Bible et la forme de leur visage diffère de celle de toutes les autres nations. Il est donc plus probable que ce soient les gens de Gog et de Magog que le roi emprisonna avec les peuples hébraïques¹⁶⁷ :

Et ly Tartre meismes dient que ils sont descendus de Gog et Magog et ce semble assez par leur nom. Car Tartre issirent de la Terre de Mongal dont Tartre furent jadis en leur pays appelez Mongles pour Maglogles de leur anchisseur Magog.

Comme tels, ils ont été chargés de dévaster le monde. Ainsi la prophétie d'Ézéchiel (xxxviii, 16) et de l'*Apocalypse* (xx, 7-8) sur la venue de Gog et de Magog avec Satan est-elle en train de s'accomplir dans le déchaînement des hordes.

Mais c'est Roger Bacon¹⁶⁸ qui est le grand prophète de l'Antéchrist de Mongolie. De même que Kiracos, il réunit les signes avant-coureurs du cataclysme : la déchéance morale du genre humain, la vente d'enfants aux Sarrasins dans le royaume de France (Croisade des Enfants, 1212), le faux-prophète qui est chez lui le « Maître de Hongrie » (1251), un révolté contre l'Église et le clergé. La reine Blanche ne fut-elle pas elle-même séduite par cet homme qui, en sa main toujours fermée, tient une lettre de la sainte Vierge ? Comme prédiction d'anciens, le Docteur Admirable allègue la *Cosmographie* d'Éthicus (ch. 32, 39), selon laquelle les peuples habitant entre les portes Caspiennes se lanceront sur le monde et acclameront l'Antéchrist du nom de Dieu. Or ces peuples ont déjà franchi les portes. Les

Frères Mineurs envoyés par saint Louis chez les Tartares l'affirment et la configuration sidérale annonce l'âge pervers de la lune. Les Écritures, les prophéties de la Sibylle, de Merlin, de Joachim de Flore¹⁶⁹, les philosophes, concordent d'ailleurs sur l'imminence de l'avènement de l'Imposteur. Sans doute, il sera originaire de Tartarie. Mais, même s'il n'est pas un Mongol — des Goths et des Vandales sont déjà venus de ces régions — il en aura les pouvoirs magiques. Comme les Tartares, au dire de Rubrouck, il va utiliser les influences des astres et il saura manier les forces de la nature. Toutes les ressources de la science seront mises à sa disposition.

L'érudition aidant, une épouvante et des figures de rhétorique ont engendré une théorie et presque un dogme concernant la fin prochaine du monde. La croyance est répandue partout : des historiens comme Joinville¹⁷⁰ ou Guillaume de Nangis répètent aussi que les Tartares descendent de Gog et de Magog et qu'ils viendront à l'heure du Châtiment. Les géographes en font état dans les mappemondes : si les Portes de Fer restent généralement situées dans le Caucase, selon la tradition classique, les *inclusi Judaei* et les *inclusi Tartari* sont méthodiquement relégués dans les régions d'Asie Centrale et Orientale¹⁷¹. Même quand les craintes immédiates seront apaisées, longtemps après les invasions mongoles, la fable semble conserver son ancienne force. *L'Atlas catalan*¹⁷² de la Bibliothèque de Charles V, exécuté en 1375, donne encore les mêmes précisions sur le pays d'où vont se déverser les tribus dévastatrices. Le mont Caspis s'y trouve dans le Nord-Est du système Himalâya-Altaï. On y voit quelques figures accompagnées de cette légende :

Monts de Caspis dans lesquels Alexandre vit des arbres si hauts que leur cime touchait aux nues, là il faillit mourir. Mais Satan le tira de danger par son art, et à l'aide de ce même art, il renferma là les Tartares Gog et Magog.

Et à côté :

Le grand seigneur prince de Gog et Magog. Il viendra au temps de l'Antéchrist avec une nombreuse suite.

Le mythe survit à son époque et continue à se répandre après les bouleversements auxquels il se rattache¹⁷³. L'événement est ajourné mais ses données subsistent. Elles restent incluses dans la sonorité des noms qui continuent à obséder le moyen âge. Les mots *tartare*, *mongol*, évoquent le Tartaros et l'ultime convulsion du monde.

Ainsi s'explique le caractère de l'emprunt que l'Occident a fait à l'art de l'Asie Orientale. En découvrant son vaste répertoire, il y a naturellement cherché d'abord à être renseigné sur les puissances dont ses propagateurs portaient le nom. L'image du diable est rectifiée et enrichie par l'entremise du peuple de Satan¹⁷⁴. Ces apports se multiplient d'ailleurs à un moment où les Enfers anciens renaissent après une période de contraction en explosant dans les visions et les légendes ressuscitées¹⁷⁵. Les démons venus directement du « Tartarus » se répandent sur un terrain propice.

Les afflux sont abondants et passent par diverses routes, mais certains carrefours semblent avoir une importance particulière : ainsi la cour mongole. La légende de Kouei-tseu-Mou est résumée par Tchao Mong-fou¹⁷⁶ sur un rouleau du type de celui de Li Long-mien, où l'on voit une horde de diables, pareils aux êtres infernaux qui se sont propagés en Occident. Or Tchao Mong-fou était le peintre favori de l'entourage de Qoubilaï et de ses successeurs qui ont reçu les Franciscains. On imagine dans quel esprit les missionnaires devaient examiner ces œuvres, ayant présentes les théories d'un autre Frère Mineur, Roger Bacon.

Parmi les différentes espèces de ces génies, reparaissant semblables à eux-mêmes dans l'art gothique, il en est un, Lei-Kong, qui introduit un élément commun de plus entre les deux mondes. Décrivant la Chute des anges, un guide de la peinture du ^{xv}^e ou ^{xvi}^e siècle¹⁷⁷, qui, d'autre part, présente avec exactitude les scènes d'*Apocalypse* telles qu'elles furent exécutées par Dürer et par Holbein, figure le Christ assis comme un roi sur un trône et tenant l'Évangile ouvert à ces mots : « J'ai vu Satan tombant du ciel *comme un éclair* ». En bas, une ouverture au centre des montagnes, et l'inscription *Tartare*. L'Enfer chrétien avait, pour ainsi dire, une place prédestinée au dieu de la tempête et du tonnerre. Avec ses ailes de chauve-souris, ses griffes, son bec d'oiseau, c'est lui, Lei-Kong, qui semble apparaître fréquemment dans cet effondrement d'un ordre angélique (fig. 87). La légende du dieu de châtiment a pu, elle-même, atteindre l'Occident. Lorsque Rubrouck quitta Qaraqoroum, il fut chargé par Guillaume Boucher d'un cadeau pour son roi : « Une ceinture où est une pierre précieuse dont ils se servent ici contre le tonnerre »¹⁷⁸. De Mély a étudié cette amulette¹⁷⁹ : d'après une *Encyclopédie chinoise*,

elle a la forme d'une double hache et on la trouve après l'éclat de la foudre. Ainsi le talisman contre Lei-Kong a pris, comme la divinité, le chemin de l'Ouest. Il servira à protéger le roi de France contre ses ravages. Coïncidence ou témoignage d'un intérêt réel, le fait doit être signalé. Quoi qu'il en soit, le démon-foudre avait sa place dans les hiérarchies de diables, et il a survécu au moyen âge. Selon Corneille Agrippa (1530)¹⁸⁰ et son élève Jean Wier (1560)¹⁸¹, les théologiens le



Fig. 87. — LA CHUTE DES ANGES : *La Cité de Dieu*, 1480. Mâcon.

rattachaient au sixième ordre des mauvais esprits : « Les puissances aériées qui se mêlent, parmi les tonnerres, les foudres et les éclairs ». De Lancre qui conduisit en 1609 les procès de sorcellerie dans la région de Bordeaux, en fait aussi état¹⁸² et son traité comporte un très curieux renseignement sur « les démons et les malings Esprits ayant esté chassez des Indes et du Japon », avec la précision suivante :

Ils se sont jettez à foule en la Chrétienté et ayant trouvé ici et les personnes et le lieu bien disposés ils y ont fait leur principale demeure et peu à peu se rendirent maître absolu du pays¹⁸³.

Des voyageurs anglais et écossais les ont aperçus, lors de leur passage en France, par grandes troupes, en formes d'hommes épouvantables. Sans doute ne s'agit-il que d'une fable parmi tant d'autres rivalisant en fantaisie, mais elle reflète encore le souvenir de l'épopée asiatique du diable.

L'empreinte laissée par ces apports lointains dans les Enfers occidentaux était profonde, rude, ineffaçable. Jusqu'aux figurations de notre temps, les démons conservent les aspects dont ils se sont revêtus dans les tourments et dans les bouleversements qui traversèrent le moyen âge. Leur apparence varie et s'enrichit selon les périodes et les milieux, mais tout en revenant vers les mêmes formes. Les ailes de chauve-souris sont devenues leur signe inhérent. Elles sont pourtant la marque d'un monde exotique qui présida, en Occident, à la constitution définitive du fonds de l'imagerie démoniaque.

NOTES DU CHAPITRE V

1. *Psautier* glosé de Canterbury, B. N., ms. lat. 8846, Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits latins des Bibliothèques publiques de France*, Mâcon, 1940-1941, pl. lx ; *Psautier* de Blanche de Castille (av. 1223), Bibl. de l'Arsenal, ms. 1186, H. Martin, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris, s. d., pl. xv et xxvi.

2. Par exemple dans les *Cantigas* d'Alphonse le Sage (J. Domínguez Bordona, *La miniatura española*, II, Barcelone, 1930, pl. 89) ou dans l'*Apocalypse* cantorbérienne (c. 1290) de H. Yates Thompson (*Illustrations of one hundred manuscripts*, IV, Londres, 1914, pl. xxxvi).

3. « Au-dessus de chacune sortaient deux grandes ailes de l'envergure qui convenait à un tel oiseau : je n'ai jamais vu, sur mer, de voiles semblables. Elles n'avaient pas de plumes, mais étaient du genre de celles de chauve-souris ; et il les faisait battre de telle sorte que trois vents prenaient de lui leur essor. » *La Divine Comédie*, éd. Masseron, Paris, 1947, p. 281.

4. Saint-Aignan, Moissac, Saint-Martin d'Ainay à Lyon.

5. Saint-Michel d'Entraignes.

6. *The New Palaeographical Society*, série I, part. III, Londres, 1905, pl. 64.

7. Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des Bibliothèques de France*, Paris, 1933, pl. xxviii.

8. *Antiquités Judaïques*, T. Cox, Jehan Fouquet, Londres, 1931, pl. xlix.

9. Cloître d'Elne, Porte Saint-Yves de la cathédrale de Barcelone, cathédrale de Troyes, cathédrale de Beverley.

10. Stalles de la cathédrale de Poitiers, de Chester, de Manchester, panneau de Hemingborough, E. Maillard, *La sculpture de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921, pl. xxxvii ; F. Bond, *Wood Carving in English Churches*, I, *Misericordes*, Londres, 1910, fig. p. 15 et 23 ; *The Archaeological Journal*, 1935, pl. xx.

11. G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907, pl. viii ; H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, pl. 61, 66 ; Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux des Bibliothèques de France*, Paris, 1937, pl. xlv, xlviii, lii.

12. La crête crochue qui parfois hérissé le dos du crocodile dans les *Bestiaires* anglais de la fin du XII^e siècle (G. Druce, *The medieval Bestiaries, Journal of the British Archaeological Association*, 1919, pl. II, fig. 2, ms. 81 de P. Morgan) et dans le *Bestiaire* de Leningrad, appartient à un type très différent.

13. D'Ancona, *La miniature italienne du X^e au XV^e siècle*, Paris, 1925, pl. xxx, xxxvii, *Bible de Milan et Missel dit de saint Georges*, tous deux du xiv^e siècle ; *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1911, pl. iv, B. N., ms. fr. 14363, exemplaire de Charles VIII des *Statuts de l'Ordre de saint Michel*.
14. Brit. Mus., Roy. ms. 19 B, XV, E. Millar, *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1928, pl. 43.
15. L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1886, 1^{re} série, pl. iv.
16. Stalles de Séville, c. 1478, *La Esculptura en Andalucia*, Séville, s. d., I, pl. 99 E.
17. C. Gould, *Mythical Monsters*, Londres, 1886, p. 333.
18. H. Omont, *Livre des Merveilles* (ms. fr. 2810, B. N.), Paris, 1907, pl. 128.
19. Sur les tissus italiens et espagnols du xiv^e siècle, R. Cox, *Les soieries d'art*, Paris, 1914, pl. 44 ; stalles de Séville, *La Esculptura en Andalucia*, pl. 100.
20. Stalles de Poitiers, E. Maillard, *op. cit.*, pl. xliii.
21. Saint-Nicolas de Toulouse, M. de Bévotte, *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse*, Paris, 1936, pl. iii.
22. Stalles de Cologne, B. von Tieschowitz, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Marbourg, 1930, pl. 59, et *Livre de prières de Charles le Téméraire*, P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, Paris, 1927, pl. xliii.
23. Petrus Comestor, c. 1283, E. Millar, *La miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris, 1926, pl. 95 ; E. Dewick, *The Metz Pontifical*, Londres, 1902, pl. 9, 11 ; culot du Palais des Papes à Avignon, L. Labande, *Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, Marseille, 1925, fig. p. 87.
24. *Pontifical de Besançon*, xiv^e siècle, Abbé V. Leroquais, *Les Pontificaux*, pl. xlv.
25. Stalles de Séville ; *Bréviaire de Belleville*, Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires*, pl. xxviii.
26. *Psautier de la Reine Mary*, Est-anglien, début du xiv^e siècle ; stalles de Poitiers, c. 1300 ; stalles d'Auch, xvi^e siècle.
27. Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la Nature et du Monde*, Paris, 1927, p. 21.
28. Depuis le *Bestiaire* de Pierre le Picard (1210-1215), cf. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, II, 1851, p. 169.
29. H. Martin, *La miniature française*, pl. 38 ; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912, fig. 213 ; L. Dorez, *Les manuscrits de la Bibliothèque de Lord Leicester*, Paris, 1908, pl. xxxix.
30. A. de Laborde, *Les miracles de Notre-Dame*, *Publication de la S. F. R. M. P.*, 1929, pl. xxii, xxiii, par Gautier de Coincy, après 1456 et *La Cité de Dieu*, Paris, 1899, pl. cxvii, Mâcon, 1480.
31. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, III, *Le Costume*, Paris, 1916, p. 353-364.
32. *Bible de William de Devon* (c. 1251-1274) et *Heures de Marguerite de Beaujeu* (xiv^e siècle).
33. A. Demmin, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes*, Paris, 1879, p. 216 et 348.
34. W. Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig, 1890, fig. 30.
35. C. Demay, *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*, Paris, 1880, fig. 226, 228.
36. Dessin du Louvre, H. Leporini, *Die Stilentwicklung der Handzeichnung, XIV. bis XVIII. Jahrh.*, Leipzig, 1925, pl. 10.
37. L. Beltrami, *Léonard de Vinci et l'aviation*, Milan, 1912, fig. p. 13 et 15 ; M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Iéna, 1926, p. 28, xlix.
38. F. R. Martin, *Miniature, paintings and painters of Persia, India and Turkey*, Londres, 1912, pl. 21, Bibl. Pierpont Morgan de New York, M. 500.
39. *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, pl. 842, anc. coll. Demotte.
40. Certaines miniatures du ms. 500 de la Bibliothèque Pierpont Morgan ont un caractère chinois tellement accusé que l'on s'est demandé si elles n'avaient pas été exécutées par un artiste chinois employé à la cour de Ghâzan, cf. M. S. Dimand, *The Metropolitan Museum of Art, A guide to an Exhibition of Islamic Miniature Painting and Book Illustration*, New York, 1933-1934, p. 18.
41. V. Segalen, G. de Voisins, J. Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, Paris, 1924, II, pl. xxiii, pilier de Chen, 1^{re} siècle av. J.-C. ; O. Sirén, *Histoire des arts anciens de la Chine*, Paris, 1929, II, pl. 29, bronze Ts'in ou Han, pl. 99, terre-cuite peinte de style Han, mais légèrement postérieure, c. 300-400 ; H. d'Ardenne de Tizac, *Les animaux dans l'art chinois*, Paris, s. d., pl. xxvii A, bronze T'ang.

42. M. W. de Visser, *The Dragon in China and Japan*, dans *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam*, XIII, n° 2, 1913, p. 73.
43. F. Martin, *Zeichnungen nach Wu-Tao-Tze aus Götter-und Sagenwelt Chinas*, Munich, 1913, pl. 49.
44. H. d'Ardenne de Tizac, *op. cit.*, pl. xl.
45. *Annales du Musée Guimet*, I, 1904.
46. A. Leroi-Gourhan, *Bestiaire du bronze chinois de style Tchouou*, Paris, 1936, p. 20-22. Une de ces figures décorant un vase de bronze du v^e-iii^e siècle av. J.-C. est reproduite dans W. Cohn, *Peinture chinoise*, Paris, 1948, pl. 1.
47. L. Binyon, *La peinture chinoise dans les collections d'Angleterre*, *Ars Asiatica*, IX, 1927, pl. v. La reproduction en couleurs est donnée sur la pl. xlv de M. A. Stein, *The Thousand Buddhas*, Londres, 1921.
48. K. Tomita, *Portfolio of Chinese paintings in the Museum of Boston*, Boston, 1933, pl. 81.
49. *Selected Relics of Japanese art*, XV, Tokio, 1908, pl. 10.
50. A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920, fig. 47.
51. *Divinités de la Chine*, Album au Musée Guimet, 16480.
52. *La légende de Koei tseu Mou Chen*, peinture de Li Long-Mien, *Annales du Musée Guimet*, I, Paris, 1904 ; V. Goloubev, *Li Long-mien*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, p. 286.
53. E. Chavannes, *La légende de Koei tseu mou*, peinture de Li Long-mien, *T'oung Pao*, 1904, p. 490 ; A. Franks, *On some Chinese Rolls*, *Archaeologia*, 1892, p. 239.
54. H. Maspero, *Mythologie de la Chine*, dans la *Mythologie asiatique illustrée*, Paris, 1928, p. 250, fig. 11, voir aussi Ou-I-Tai, *Mythologie chinoise* dans F. Guirand, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 351.
55. E. T. C. Werner, *Chinese composite deities*, *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, LIV, 1923, p. 253.
56. H. Maspero, *op. cit.*, fig. 12.
57. H. Martin, *Joyaux de l'enluminure de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1928, pl. 50.
58. Ch. Sterling, *Les peintres du moyen âge*, Paris, 1941, pl. 110, Avignon, Musée Calvet.
59. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, fig. 35, 213, 215, 216, 217.
60. M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914, fig. 122, 123, 124.
61. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, pl. 37 et 41.
62. J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 37, pl. 83, 96, 141.
63. A. von Lecoq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, III, *Die Wandmaleien*, Berlin, 1924, p. 52 et pl. 25 (Chotscho) ; O. Sirén (*Histoire de la peinture chinoise*, I, Paris, 1934, p. 32 et pl. 19) date cette peinture du vii^e ou viii^e siècle.
64. Cette tête nous a été signalée par Ph. Verdier.
65. E. Castelli, *Il Demoniaci nell' arte*, Milan-Florence, 1952, pl. 124.
66. Le même démon est reproduit par Nicolas Manuel Deutsch et Hans Friez, *ibid.*, pl. 84 et 92.
67. B. Laufer, *Chinese clay figures*, Chicago, 1914, p. 295, pl. xlvii ; E. Fuchs, *Tang-Plastik, chinesische Grabkeramik des VII. bis X. Jahrh.*, Munich, s. d., pl. 12, 14, 15 ; C. Henze, *Les figurines de la céramique funéraire*, Dresde, 1927, pl. 111.
68. O. Schmitt, *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, Francfort-s.-M., 1926, pl. 64.
69. H. Rylands, *The Ars Moriendi*, Londres, 1881 ; A. Blum, *Les origines de la gravure en France*, Paris, 1927, pl. lv. Pour les classifications séries de l'*Ars Moriendi* voir W. L. Schreiber, *Manuel*, V, p. 253-313. Pour l'état de la question et les rapports avec le Maître E. S., voir F. Saxl, *A spiritual Encyclopedia of the later Middle Ages*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 124 et s.
70. H. Cordier, *Les monstres dans la légende et dans la nature, les cynocéphales*, Paris, 1890.
71. Pour Ratrame, moine de Corbie du temps de Louis le Débonnaire, les hommes à tête de chien habiteraient dans le Nord (E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 330), sur une mappemonde du x^e siècle — à l'extrémité méridionale de l'Afrique.
72. Seule la mappemonde de Hereford, située les cynocéphales en Scandinavie, représentant sans doute une tradition carolingienne. Dans le *Roman d'Alexandre*, ils se trouvent dans le pays des Esclavons, en Croatie.
73. Pierre le Picard, Gautier de Metz, Brunet Latin.

74. J. H. Plath, *Über die Sammlung chinesischer Werke aus der Zeit der Han und Wei*, Munich, 1868, p. 6.
75. H. Cordier, *Les monstres dans la légende et la nature*, p. 13 et s.
76. Dans les récits d'Odoric de Pordenone et de Jean de Mandeville, voir H. Omont, *Le Livre des Merveilles*, pl. 92, cf. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, IV, Leipzig, 1921, pl. 97, fig. 665.
77. *Tripitaka*, éd. de Tokio, 1934, VII, nos 6 et 8.
78. P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris, 1904, pl. xiii.
79. *Cosmographie* de John Foxton, 1408, Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of illuminated manuscripts*, Londres, 1908, pl. 106.
80. O. Sirén, *Les peintures chinoises dans les collections américaines*, Paris, 1927, pl. 97.
81. *Histoire de saint Louis*, Paris, B. N., ms. fr. 13568, H. Martin, *La miniature française*, pl. 32.
82. A. Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame*.
83. F. de Mély, *Le « De Monstris » chinois et les Bestiaires occidentaux*, *Revue archéologique*, 1897, p. 353-373.
84. Musée Guimet, R. Grousset, *Les grandes périodes de l'art indien*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1927, fig. p. 103.
85. J. Hackin, *Les collections bouddhiques du Musée Guimet*, Paris, 1923, pl. vii.
86. C. Henze, *op. cit.*, pl. 107.
87. E. Fuchs, *op. cit.*, pl. 7 et 8.
88. H. Maspero, *op. cit.*, fig. 33 et 34.
89. W. Deonna, *Le genou, siège de force et de vie et sa protection magique*, *Revue archéologique*, 1939, p. 224 et s.
90. L. Dorez, *op. cit.*, pl. xxiv, ms. anglais, fin du xiii^e-début du xiv^e siècle ; A. de Laborde, *Les Miracles de Notre-Dame* ; Th. Wright, *Histoire de la caricature*, Paris, 1875, fig. 91, stalles de Ludelow, xv^e siècle.
91. E. Castelli, *op. cit.*, pl. 95.
92. M. Hermann, *op. cit.*, fig. 116, 117, 118.
93. *Ars Moriendi et Calendrier des Bergers*.
94. T. H. Hendley, *Indian animals, true and false in art, religion, etc.*, *The Journal of Indian Art and Industry*, XIII, 1909, *Composite animals*, p. 75 et s., pl. 1 et 4 ; J. Zykan, *Der Tierzauber, Artibus Asiae*, 1935, p. 203 et s. Un dessin arménien du xv^e siècle (un griffon composé, cf. J. Zykan, *op. cit.*, fig. 5) et une miniature de l'école de Hérat, de la fin du xv^e siècle (cheval composé conduit par un démon, cf. P. B. Cott, *Recent Accessions of Near Eastern Miniature Paintings, Worcester Art Museum, Ann. I*, 1935-1936, p. 41, fig. 11) en montrent les plus anciennes figurations conservées, copiées d'après des originaux hindous.
95. B. Berenson, *Sassetta*, *Burlington Magazine*, 1903 ; *A Sienese painter of the franciscan legend*, Londres, 1909, p. 17-18.
96. G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924 ; J. Plenge, *Die Chinarezeption des Trecento und die Franziskaner-Mission*, dans *Forschungen und Fortschritte*, 1929, p. 294-295 ; J. Pouzina, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance, XIII^e-XIV^e siècles*, Paris, 1935, voir la critique de L. Reidemeister et O. Frankl, dans les comptes rendus de *Ostasiatische Zeitschrift*, 1936 et 1937 ; V. Goloubev, *op. cit.*, p. 295.
97. P. Gendronneau, *De l'influence du Bouddhisme sur la figuration des enfers médiévaux*, Nîmes, 1922 ; F. de Mély, *De Périgieux au Fleuve Jaune*, Paris, 1927. Voir aussi E. W. Anthony, *Early Christian Art and the Far East*, dans *Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Harvard University Press, 1939, I, p. 101-11.
98. Ch. Sterling, *Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois, L'Amour de l'Art*, 1931, p. 9 et s. et 101 et s. Pour les rapports entre les paysages chinois et siennois, voir M. L. Gengaro, *Sogno e realtà nella primitiva arte senese, La Diana*, 1932.
99. I. Hallberg, *L'Extrême-Orient dans la littérature et la cartographie de l'Occident des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles*, Göteborg, 1906 ; H. Cordier, *Histoire de la Chine et de ses relations avec les pays étrangers*, II, Paris, 1920. Voir aussi le chap. III, *L'Empire Mongol* de R. Grousset, dans *L'Asie Orientale, Histoire Générale*, fondée par G. Glotz, t. X, Paris, 1941.
100. M. Brosset, *Deux historiens arméniens*, Saint-Petersbourg, 1870, p. 155.
101. A. Rémusat, *Mémoires sur les relations politiques des princes chrétiens et particulièrement des rois de France avec les empereurs mongols*, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, VI, 1822, p. 396 et s. ; *ibid.*, VII, 1824, p. 335 et s., p. 428 et s.

102. Pour les rapports avec les papes, voir P. Pelliot, *Les Mongols et la Papauté*, *Revue de l'Orient chrétien*, 1923-1931 ; G. Soranzo, *Il Papato, l'Europa cristiana ed i Tartari*, Milan, 1930.
103. L. de Backer, *L'Extrême-Orient au moyen âge d'après les manuscrits d'un Flamand de Belgique et d'un prieur d'Arménie*, Paris, 1877, p. 237 ; *La Flore des estoires de la Terre d'Orient* de Héthoum a été publiée dans le *Recueil des historiens des Croisades, Documents arméniens*, II, Paris, 1906.
104. Rubrouck et Plan Carpin, *Recueil de voyages et mémoires de la Société géographique de Paris*, 1838-39 ; L. de Backer, *Récit du voyage de Guillaume de Rubrouck*, Paris, 1877 ; J. W. Bradley, *Plan Carpin and Rubruquis*, Londres, 1903.
105. U. Monneret de Villard, *Il Libro della Peregrinazione nelle parti d'Orienti de Frate Ricolto da Montecroce*, Rome, 1948.
106. P. A. van den Wyngaert, *Sinica Franciscana*, I, Florence, 1929 ; A. Moule, *Christians in China before the year 1550*, Londres, 1930.
107. Pour l'art chrétien en Chine, voir S. Schüller, *Die Geschichte der christlichen Kunst in China*, Berlin, 1940.
108. H. Yule et H. Cordier, *Cathay and the way thither*, Londres, 1915-1916 ; P. Pelliot, *Chrétiens d'Asie Centrale et Extrême-Orientale*, T'oung pao, 1914, p. 623-644.
109. H. Yule et H. Cordier, *The Book of Ser Marco Polo*, Londres, 1903-1920 ; A. Moule et P. Pelliot, *Marco Polo*, Londres, 1938.
110. H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, Paris, 1891.
111. Pour les *Voyages* de Jean de Mandeville qui ne sont qu'une compilation de diverses sources, voir G. Warner, *The Bucke of John Maundeuill*, The Roxburghe Club, 1889 et M. Letts, *Sir John Mandeville, The man and his Book*, Londres, 1949.
112. Les relations de Jean du Plan Carpin, Ascelin, Guillaume de Rubrouck, Marco Polo et Jean de Mandeville ainsi que l'*Histoire Orientale* de Héthoum, ont été réunies dans un recueil par P. Bergeron, *Voyages faits principalement en Asie*, La Haye, 1735.
113. H. Omont, *Le Livre des Merveilles* ; L. de Backer, *L'Extrême-Orient au moyen âge*.
114. Marco Polo, *De consuetudinibus et conditionibus Orientalium regionum*, Anvers, 1485-1486, voir E. Buron, *Ymago Mundi de Pierre d'Ailly*, Paris, 1930, p. 738.
115. W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen âge*, Leipzig, 1885, p. 72, 92, 107, 215, 257.
116. C. Enlart, *Manuel*, III, *Le Costume*, p. 10 ; Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie d'or et d'argent au moyen âge*, Paris, 1852.
117. O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913, II, p. 51.
118. J. Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris, 1879, nos 1029, 3322, 3536, 3539, 3552, 3556, 3563, 3568, 3570, 3574, 3593, 3827, 3829, 3843 ; originaires d'Extrême-Orient, ces tissus ont été aussi fabriqués en Perse, à Chypre et imités en Occident.
119. « ...elle avait deux pattes velues jusqu'aux aisselles, le dos, la poitrine et les deux flancs peints de nœuds et de taches rondes. Ni Turcs ni Tartares ne firent jamais étoffes plus chargées de couleurs, avec plus d'arabesques et de reliefs, et jamais Arachné ne tissa pareilles toiles ». *La Divine Comédie*, éd. Masseron, p. 146.
120. D. Klein, *Die Dalmatika Benedikt XI*, *Ostasiatische Zeitschrift*, 1934, p. 127 et s.
121. Chap. XLVII, p. 41, du *Recueil* de Bergeron.
122. O. von Falke, *op. cit.*, voir chap. VII, *Die Seidenweberei des späten Mittelalters von 1300-1500*. A. Die Entstehung des späten mittelalterlichen Seidenstils durch das Zusammenwirken der Gotik und der chinesischen Kunst, p. 46 et s. Pour les apports bouddhiques hindous dans les soieries du XIV^e siècle, voir V. Slomann, *Bizarre Designs in Silks*, Copenhagen, 1953, p. 72-81.
123. Voir V. Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris, 1928, II, p. 257, art. *Porcelaine de Chine*.
124. R. Schmidt, *China und Dürer*, *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1939, p. 103-108.
125. F. de Mély, *De Périgueux au Fleuve Jaune*, p. 48 et fig. 31-34 ; G. I. Bratianu, *Anciennes modes orientales à la fin du moyen âge, Études byzantines d'histoire économique et sociale*, Paris, 1938, p. 269. Pour l'histoire du hennin cornu en Occident, voir C. Enlart, *Manuel*, III, *Le Costume*, p. 204 et s.
126. C. Henze, *op. cit.*, pl. 46 A et B, 48 C, 57 A et B, 62.
127. Dans *Mélusine* de Jean d'Arras, A. Blum, *Les origines du livre à gravures en France*, pl. LX.
128. C. Enlart, *op. cit.*, fig. 209 et 210.

129. C. Henze, *op. cit.*, pl. 59 A ; E. Fuchs, *op. cit.*, pl. 39, VIII-IX^e siècle.
130. G. Schlegel, *Hennins or conical lady's hats in Asia, China and Europe, T'oung pao*, 1892, p. 422-429.
131. O. Sirèn, *Histoire des arts de la Chine*, III, Paris, 1930, pl. 114.
132. L. de Backer, *L'Extrême-Orient au moyen âge*, p. 281.
133. *Recueil de Bergeron*, p. 15-16.
134. *Ibid.*, p. 29.
135. C. Enlart, *Manuel*, III, *Le Costume*, p. 72 et 84.
136. G. Soulier, *op. cit.*, p. 164, 279, 350. Voir aussi G. H. Edgell, *Le Martyre du Frère Pierre de Sienne et de ses compagnons de Trana, fresque d'Ambrogio Lorenzetti, Gazette des Beaux-Arts*, 1929, p. 307-311.
137. Un dessin à l'encre de Chine sur soie se trouve aussi sur une mitre d'évêque du Musée de Cluny (c. 1375). L'inventaire de Charles V de 1379 mentionne plusieurs « chapelles en dessin noir et blanc sur samit », parmi lesquelles « un Crucifiement environné de plusieurs images et histoires peint par Girard d'Orléans » ; cf. Ch. Sterling, *Les peintres du moyen âge*, n° 2 du *Répertoire*.
138. Bibl. de l'Arsenal, ms. 623, f° 213 Av, Archives Photographiques des M. H., cl. BAP. 13233.
139. L. Réau, *La peinture française du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939, pl. 53.
140. Bibl. de Genève, ms. fr. 77, f° 9, H. Martin, *La miniature française*, pl. 73, fig. xcvi, à comparer avec la peinture T'ang dans O. Sirèn, *Collections américaines*, pl. 5.
141. A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, La Haye, 1922, I, pl. 73.
142. Brit. Mus., Add. ms. 27695, *The Palaeographical Society*, 1873-1883, III, pl. 150.
143. *Recueil de Bergeron*, Marco Polo, p. 70.
144. W. Bühler, *Kupferstichalphabet des Meisters E. S., neuste illustrierte Weltchronik für 1499*, Strasbourg, 1934, p. 18-19, pl. xv.
145. Th. F. Carter, *The invention of printing in China and its spread westwards*, New York, 1925 et 1931, ouvrage complété et rectifié par P. Pelliot, *Les débuts de l'imprimerie en Chine*, Paris, 1953 (publication posthume). Voir aussi A. Blum, *Gutenberg est-il le premier inventeur de l'imprimerie ? La France graphique*, janvier 1953, p. 4-13.
146. W. H. Wilkinson, *Chinese origin of playing cards*, *American Anthropologist*, 1895.
147. A. Sakisian, *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, p. 11.
148. *Ibid.*, p. 25.
149. *Recueil des historiens des Croisades. Documents arméniens*, II, p. 121.
150. Fr. C. Defremery et B. R. Sanguinetti, *Voyage d'Ibn Batoutah*, Paris, 1853-1858, IV, p. 262.
151. *Recueil de Bergeron*, p. 65-66.
152. Chap. xli, *De l'ouvrage de Guillaume l'Orfèvre et du palais du Cham à Caracorum*, p. 95-97, dans le *Recueil de Bergeron* ; L. Olschki, *Guillaume Boucher : a French artist at the court of the Khans*, Londres, 1947.
153. « Il ressemble à une église ayant la nef au milieu et aux deux côtés deux ordres de colonnes ou piliers et trois grandes portes vers le Midi. »
154. A. Boinet, *Les manuscrits à peinture de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, *Bulletin de la S. F. R. M. P.*, 1924, n° 2200, f° 71. Dans la légende accompagnant le dessin du lutrin, Villard de Honnecourt fait d'ailleurs la même confusion en désignant les dragons formant le piédestal zoomorphique par le mot serpent (H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Vienne, 1935, p. 36). Pour L. Olschki aussi, les serpents de Guillaume Boucher seraient des dragons.
155. H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, p. 368. L'illustration, par ailleurs assez fantaisiste de l'arbre de Guillaume Boucher, donnée par Bergeron, représente ses serpents sous la forme de dragons à ailes membraneuses.
156. A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in chinesischem Turkestan*, Berlin, 1912, fig. 590, p. 284.
157. *Hsiao's Record of the Imperial Palaces at Khanbaliq*, s. l. n. d. (printed in China, B. N., 8^e imp. or., 2703). Le texte devait être rédigé vers 1370.
158. Odoric (H. Cordier, *Odoric de Pordenone*, p. 208) décrit aussi d'autres automates qu'il a vus dans un palais de Khanbaliq : « En ce palais à moult paons fais tous de fin or... ces paons espandent les elles et alettent... sont faits cilz paons par science d'homme ou par art de diable. »
159. S. W. Bushell, *L'art chinois*, Paris, 1910, p. 22.
160. M. Brosset, *op. cit.*, p. 114-115, 118-119 et 160.

161. Le nom *Tatar* apparaît pour la première fois dans les *Annales de la Chine* du *ix^e* siècle, dérivé sans doute du nom d'une tribu Tha-ta, vivant au nord de la Chine, et c'est sous cette forme qu'il se conserve dans les pays orientaux et slaves.

162. H. Cordier, *Histoire de la Chine*, II, p. 250.

163. *Recueil* de Bergeron, *Relation de Matthieu Paris*, p. 27-32.

164. *Recueil* de Bergeron, p. 47-48, 62, 127.

165. L. de Backer, *L'Extrême-Orient au moyen âge*, p. 288-291.

166. Les dix lignées d'Israël, enfermées dans le Mont Caspis, figurent aussi dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (IV, 43). Pour l'histoire de la légende, voir A. R. Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog and the inclosed nations, Monographs of the Medieval Academy of America*, 5, Cambridge, 1932.

167. Jacques de Vitry dit également qu'aux dix tribus d'Israël enfermées dans la montagne, Alexandre adjoignit les tribus cannibales de Gog et Magog « nombreuses comme le sable de la mer » (*Apocalypse*, xx, 8).

168. B. Landry, *L'idée de chrétienté chez les scolastiques du XIII^e siècle*, Paris, 1929, p. 63-65. Ces théories sont exposées surtout dans l'*Opus Majus* (1267) et le *Compendium philosophiae* (1271).

169. D'après Joachim de Flore, prophète sud-italien de la fin du *xiii^e* siècle, le règne de l'Antéchrist commencerait précisément vers le milieu du *xiiii^e* siècle.

170. Jean, sire de Joinville, *Histoire de saint Louis*, éd. M. Natalis de Wailly, Paris, 1868, p. 168.

171. A. R. Anderson, *op. cit.*, p. 101.

172. J. A. C. Buchon, *Notice d'un Atlas en langue catalane, ms. de l'an 1375 conservé sous le n^o 6816*, dans *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, 1841, XIV, p. 145, et H. Cordier, *L'Extrême-Orient dans l'Atlas catalan de Charles V*, *Bulletin de Géographie historique et descriptive*, 1895.

173. Pour diverses prophéties au sujet de l'avènement de l'Antéchrist au cours de la période du *xiii^e* au *xvi^e* siècle, voir E. Wadstein, *Die eschatologische Ideengruppe : Antichrist, Weltsabbat, Weltende und Weltgericht*, Leipzig, 1896 ; H. Preuss, *Die Vorstellungen von Antichrist in der Konfessionellen Polemik*, Leipzig, 1906 ; F. Saxl, *A spiritual encyclopedia of the later Middle Ages, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, p. 84-95 ; A. Chastel, *L'Antéchrist à la Renaissance, Atti Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Rome, 1952, p. 177-186. L'Antéchrist a été identifié aussi avec Mahomet (par Innocent III), avec le grand Turc, avec le Pape (par la Réforme) et même avec Sigismond, roi de Hongrie (1382) et d'Allemagne (1410) (par les Hussites). Parmi les dates prévues pour son avènement, Saxl (*op. cit.*, p. 85, n. 5) signale 1250, 1258, 1260, 1290, 1300, 1325, 1335, 1340, 1365, 1369, 1403, 1415.

174. Les exemples isolés des démons à ailes membraneuses mal formées, antérieurs à 1240, proviennent sans doute de la même source. L'inexactitude du dessin s'expliquerait par une retransmission moins directe.

175. Voir E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 461 et s.

176. Tout en contestant l'authenticité de la signature de Tchao Mong-fou sur le rouleau du Musée Guimet, E. Chavannes conclut, en se référant à un autre texte (*op. cit.*, p. 492), que l'artiste a certainement annoté en 1297 un rouleau analogue. Notons à ce propos que c'est cette date qui figure dans la notice en question du dessin attribué à Li Long-mien au Musée Guimet.

177. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p. 75 et s. Le traité est byzantin mais plusieurs de ses descriptions concordent avec l'iconographie du moyen âge occidental. Sa première rédaction semble d'ailleurs beaucoup plus ancienne.

178. *Recueil* de Bergeron, *Rubricques en Tartarie*, p. 133-134.

179. F. de Mély, *Les pierres de foudre chez les Chinois et les Japonais, Revue archéologique*, 1895, p. 326-333.

180. C. Agrippa, *La Philosophie occulte*, La Haye, 1727, Liv. III, p. 79.

181. J. Wier, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables...*, Paris, 1885, p. 135.

182. P. de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris, 1612, p. 14. « En l'écriture sainte, il est dit que Satan tomba des cieus comme la foudre ou l'éclair, *videbam Sathanam sicut fulgur de coelo cadentem*. » Ce qui correspond à son caractère, « car qu'y a-t-il de plus léger que la foudre qui va ores d'un côté, ores d'un autre n'allant jamais droit, ainsi marchant toujours inconstamment en ses effets... ».

183. *Ibid.*, p. 39.

CHAPITRE VI

PRODIGES EXTRÊME-ORIENTAUX

I. DIEUX EXTRÊME-ORIENTAUX, LEURS SUPPORTS, LEURS AURÉOLES. *Divinités à bras multiples et Nâga. L'arbre de Jessé avec des personnages assis sur des calices de fleurs. Auréoles de cristal. Le cosmos transparent. L'homme dans un bocal.*

II. LA NATURE ANIMÉE. *Montagnes et rochers zoomorphes. La géomancie chinoise : Fong-Chouei, le dragon d'azur et le tigre blanc habitant la croûte terrestre. Paysages anthropomorphes et zoomorphes dans les traités de peinture chinoise. L'hôte et les convives. Les rochers zoomorphes de la Perse. Le système Fong-Chouei dans un herbier gothique. La nature vivante en Occident. Les taches des murs interprétées par Léonard de Vinci et par Song Ti.*

III. OBJETS VIVANTS. *La révolte des objets chez Bosch et chez Brueghel. Objets humanisés et ustensiles animés en Extrême-Orient.*

I

L'EXTRÊME-ORIENT a puissamment marqué l'Enfer gothique, en répandant une atmosphère nocturne, en multipliant ses formes fantastiques et en faisant revivre ses menaces dans la légende d'une fin prochaine du monde. Mais son action ne se limite pas là. Des dieux et des génies bouddhiques suivent le même chemin que les démons. Leurs auréoles et leurs supports reparaissent dans les figurations religieuses. Une vie humaine et animale se retransmet à la nature et aux objets. Le monde transfiguré qui, au soir du moyen âge, étale ses fastes et ses étrangetés, reflète souvent ces exotismes.

Les figures à bras multiples et coiffées de serpents apparaissent parmi les plus typiques de ces apports. Isidore de Séville décrit, d'après des sources antiques, des hommes à nombreuses mains, mais ni Philippe de Thaon, ni les *Bestiaires* classiques du XIII^e siècle (Guillaume le Clerc, Pierre le Picard, Guillaume de Metz), ni Brunet Latin

n'en parlent. Leur première mention, à cette époque, est due à Marco Polo (1272)¹ : les idoles de l'Ile de Zipangri sont parfois à plusieurs faces et à plusieurs mains, « les autres ont quatre, les autres vingt et les autres jusqu'à cent. Celles qui ont le plus de mains sont estimées plus véritables ». L'Occident retrouve les monstres, non par l'entremise des anciens textes, mais par les témoignages des voyageurs. Toutefois, il les replace souvent dans la catégorie des peuples anormaux. Dans le *Buch der Natur* de Megenberg (Augsbourg, 1475)², dans le *Bestiaire* de Gand (1479)³, exécuté pour Raphaël de Mercatelles, fils naturel de Philippe le Bon, ils sont parmi les hommes monstrueux, dans la *Chronique de Nuremberg* de Schedel (1493)⁴, parmi les êtres antédiluviens. Dans tous ces cas, ils ont six bras. Un manuscrit de Bruges en montre dix⁵. Avec leurs membres agités, tournant comme un moulin, ces figures conservent l'aspect et même le rythme de la danse des dieux bouddhiques et brahmaniques.

C'est comme originaires d'Orient qu'elles interviennent aussi dans les allégories du moyen âge. Le titre même de la version française moralisée du *De naturis rerum* de Thomas de Cantimpré : *La manière et les faitures des monstres des hommes qui sont en Orient et le plus en Inde* (1290-1315)⁶ insiste sur leur provenance hindoue. L'homme à six mains y symbolise les dons multipliés rachetant les fautes, avec le jeu de mots « pardon — par don » :

Qui a VI mains poroit doner
 Don [er]s le feroit en pris monter
 Par doner aquiert on bon los ;
 Doners met le malvais en los ;
 Doners por Diu est vrais pardons ;
 Car dons estaint pecié par dons.

L'image est reprise par Boccace dans le *Décameron* (1322). « La Fortune qui est un hideux monstre », lui apparaît, comme une idole de Zipangri, avec « cent mains et autant de bras, pour donner et pour enlever aux hommes les biens mondains et pour abattre en bas et élever en haut les hommes de ce monde ». Le manuscrit de Jean sans Peur (1409-1419)⁷ la représente avec douze bras et son vêtement est un tartaire rayé aux couleurs vives (fig. 88). Dans le Boccace de Munich (1458)⁸ et un Boccace de Londres (1479-1484)⁹, elle est montrée avec six bras. Le même prodige est reproduit dans



A



B



C

Fig. 88. — DIVINITÉS A BRAS MULTIPLES : A. Démon de l'assaut de Mâra, Touen-houang, x^e siècle environ. Paris, Musée Guimet. — B. Prodige de la *Chronique de Nuremberg*, par Wolgemut, 1493. — C. La Fortune, Boccace de Jean sans Peur, 1409-1419. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.

les *Remèdes de l'une et l'autre Fortune* de Pétrarque, d'un maître rouennais (1503-1518)¹⁰, offert à Louis XII. Elle a dix bras, distribuant au monde les dons heureux (Joie, Espérance, Prospérité) et malheureux (Douleur, Crainte, Adversité). Rappelons à ce propos que les divinités tutélaires d'Asie Centrale et Orientale tiennent, elles aussi, dans leurs mains multipliées, « les trésors satisfaisant tous les désirs ».

Une autre figure spécifique de cet Orient, Nâga, le dieu serpent, qui vit au fond des eaux dans un palais rempli de richesses fabuleuses, se retrouve dans l'imagerie occidentale. La Prostituée de l'Apocalypse, d'un manuscrit de l'Escurial du x^ve siècle¹¹, est coiffée d'un capuchon à cinq cobras, porté par la divinité lorsqu'elle revêt une apparence humaine. La femme de Babylone, parée de perles, de pierres précieuses et d'or, avec la coupe remplie d'abomination et de souillure, est incarnée par un génie associé au luxe et au venin.

Si remarquables qu'ils soient, ces exemples valent surtout par leur pureté. Des systèmes beaucoup plus importants relèvent des mêmes répertoires lointains, ainsi la dernière forme de l'arbre de Jessé. Le thème lui-même a été mis en relation avec un mythe asiatique. Le verset : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, et une fleur s'épanouira au sommet de la tige, et sur elle reposera l'esprit du Seigneur... » (Isaïe, XI, 1-3), ne contient pas l'image d'un arbre héraldique des rois de Juda jaillissant d'un personnage couché : aussi, toute une série de ses anciennes figurations représente-t-elle le patriarche debout, avec la plante soit dans la main soit sur la tête, parfois même à côté¹². La disposition classique, avec Jessé donnant naissance à l'arbre dans son flanc, telle qu'elle s'établit au xi^e-xii^e siècle¹³, a une troublante analogie avec la scène où l'on voit Brahmâ assis sur un lotus sortant du ventre de Vichnou étendu sur un serpent, conformément aux textes védiques. Le sujet est fréquemment représenté après le vi^e siècle, non seulement dans l'Inde, mais aussi en Birmanie et au Cambodge. Parfois la plante, fixée sur le nombril, se ramifie et porte trois divinités.

L'identité avec certaines compositions occidentales, surtout sculptées, comme sur l'ambon de San Leonardo in Arcetri (Florence) ou dans le cloître de Silos est absolue. Un détail seul diffère : dans l'art roman, les personnages s'installent directement sur les rameaux

et non sur des calices de fleurs. Cette singulière analogie des éléments restitués à l'autre bout du monde, paraît pour le moins inattendue à cette époque et l'on a hésité à y voir autre chose qu'une concordance et un parallélisme¹⁴.

Sauf quelques cas où il revêt la forme d'un wakwak avec des têtes en guise de fruits, l'arbre de Jessé reste inchangé pendant plus de deux siècles, quand, brusquement, il se transforme, et, en même temps, commence à jouir d'une nouvelle vogue.

Dans presque toutes ses représentations, illustrations des manuscrits¹⁵, gravure¹⁶, peinture monumentale¹⁷, vitraux¹⁸, sculpture, la Vierge et les Rois ne se posent plus directement sur les rameaux mais sur les fleurs. L'arbre héraldique se déploie sur des tympans, des archivoltes, des murs entiers. Avec ses courbes larges et bien construites, couvrant de vastes surfaces d'architecture, il fait revivre des systèmes ornementaux anciens, depuis longtemps abandonnés. On le retrouve à Worms¹⁹, à Issoudun²⁰, à Rouen²¹, à Saint-Riquier²², à Sens²³.

L'art hellénistique a parfois utilisé des socles à pétales²⁴. Vitruve²⁵ signale « des branches qui aboutissent aux fleurs dont on fait sortir des demi-figures nues, les unes à visages d'hommes, les autres à têtes d'animaux », en les mettant dans la catégorie des ornements de mauvais goût. Mais ce n'est pas à ces combinaisons antiques, sans doute aussi d'origine orientale, que se rattachent les piédestaux des ascendants du Christ. Les calices de fleurs, sous les figures, reproduisent les sièges des dieux bouddhiques et brahmaniques, le sanctuaire où le soleil se cache la nuit pour penser une vie nouvelle, le lotus qui naît sous le Bouddha. La Chine est pleine de personnages dressés sur ces supports fixés aux branches des arbres héraldiques.

Une niche des grottes de Kia-Kiang-hien, dans le Sseu-tch'ouan²⁶ en montre un, sculpté à côté d'un grand Bodhisattva. Il est chargé de sept Bouddhas, assis sur des lotus, probablement le Bouddha historique, Çakya-mouni, avec ses six prédécesseurs. Le relief remonte à l'époque T'ang. La ressemblance avec le thème tel qu'il est traité en Occident est à s'y méprendre (fig. 89). L'arbre prophétique, dressé sur un rocher, dans ces pays lointains, offrait aux voyageurs européens une seconde révélation du songe biblique et c'est sous cet aspect plus mystérieux, avec les fleurs épanouies sous les

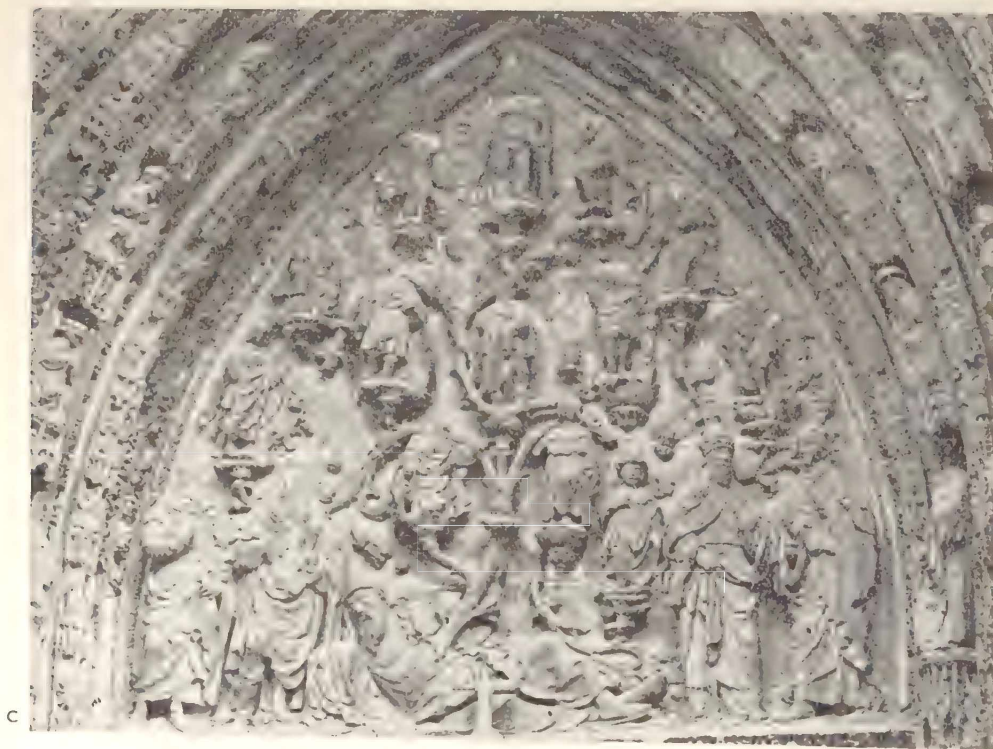
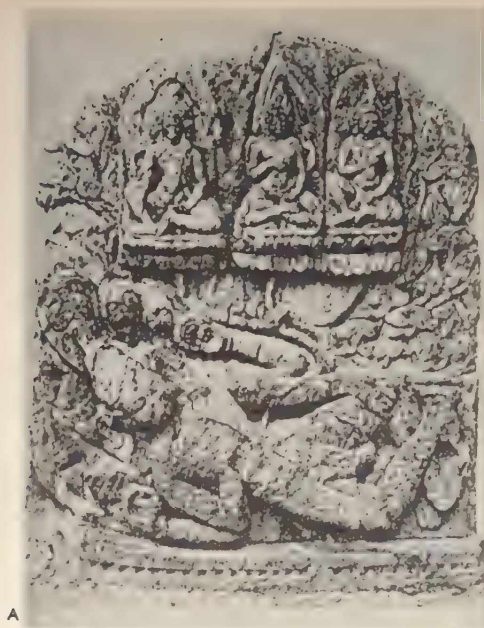


Fig. 89. — ARBRES AVEC LES PERSONNAGES POSÉS SUR DES CALICES DE FLEURS :
 A. Arbre de Vichnou, Thaton, Birmanie. — B. Arbre du Bouddha historique
 et de ses prédécesseurs, grotte de Kia-Kiang-hien dans le Sseu-tch'ouan,
 époque T'ang. — C. Arbre de Jessé, Cathédrale de Rouen, 1511-1532.

Rois comme sous les pas du Bienheureux que la composition revit au moyen âge.

Le même réseau sert à d'autres tables généalogiques. Gérard David le dresse pour les ancêtres de sainte Anne²⁷ ; Simon Bening pour les rois aragonais²⁸ ; à Beauvais (1510-1537)²⁹, la plante pareille à celle de Saint-Riquier ou de Rouen, porte sur les calices de simples écussons. Des maisons princières³⁰ ou même des ordres monastiques représentent leurs ascendants assis sur les mêmes socles. Sur une gravure de Nuremberg de 1484³¹, toute la lignée de l'ordre missionnaire en Chine, les Franciscains, vacille sur les pétales comme des Boudhas plongés dans une éternité heureuse.

Le système est employé dans l'orfèvrerie ; une série de reliquaires l'utilise dès le milieu du xiv^e siècle, installant les anges et les figures des saints sur des rameaux fleuris³². La croix miraculeuse de San Giovanni de Venise (1369), reproduite dans plusieurs œuvres postérieures³³, y groupe, autour du Crucifié, la Vierge et les Apôtres. Mais il s'agit, dans la plupart des cas, moins de plantes proprement dites, que d'une sorte de candélabre où les figures se dressent sur des calices de fleurs comme des cierges dans les bobèches. L'art bouddhique a employé la même disposition, non seulement dans l'orfèvrerie, mais aussi dans les reliefs des stèles votives³⁴.

L'Occident a plus de liberté dans ces combinaisons qui n'y ont pas un caractère sacré. Les boutons éclosent même sur les plantes grimpanes des marges. Des figures de saints, des anges, des chevaliers se balancent mollement sur ces supports légers et parfumés. Parfois les fleurs s'envolent avec leurs occupants, comme emportées par une bourrasque, et planent sans tige³⁵. C'est bien l'Extrême-Orient qui leur transmet sa poésie. Un *Livre d'Heures* en hollandais (1468)³⁶ en porte la signature. Ses marges sont décorées de personnages assis sur les pétales. L'un d'eux a le visage aplati, à petite barbe, il porte un chapeau cylindrique et une robe mongole aux manches serrées au poignet (fig. 90). C'est le portrait d'un Asiatique sur une corolle, que nous avons déjà noté, pareil à celui d'un manuscrit manichéen³⁷. L'enlumineur gothique a dû avoir entre les mains une miniature sino-indienne ou d'une école voisine.

La Renaissance reprend souvent ces sièges floraux mais en les conformant aux fantaisies hellénistiques réprouvées par Vitruve.

Adoptés par l'Occident, les socles des Bouddhas apportent des raffinements à la présentation de la figure humaine. Leurs nimbes en inspirent eux aussi. Jusqu'à la fin du moyen âge, les saints ont des auréoles opaques en or ou en bois doré, des pièces d'orfèvrerie avec des ornements, des inscriptions, des perles. Des pierres précieuses les constellent parfois comme des bijoux carolingiens. Rien ne se voit au travers³⁸. Le ciel entier peut être obscurci par ces boucliers circulaires.

L'art bouddhique a utilisé les auréoles infranchissables aux



Fig. 90. — MONGOLS ASSIS SUR DES CALICES DE FLEURS : A. Manuscrit manichéen de Qara-khodja. — B. *Livre d'Heures* en hollandais, 1468.

rayons, mais, en même temps, on y voit un autre type de nimbe : au lieu du disque massif, des cercles aériens. La tête est entourée d'une ombre lumineuse qui ne cache pas le fond. Des paysages et des objets y apparaissent, voilés par une légère buée mais nets, complets, sans s'interrompre. Le halo est dessiné tantôt par un filet tantôt par une ligne claire. Avec les tons et les reflets concentrés sur la périphérie, le nimbe devient pareil à une boule de cristal.

Ces auréoles se trouvent déjà dans les peintures attribuées à Wou Tao-tseu et à l'école de Li Long-mien³⁹. Elles sont courantes à l'époque Yuan et jusqu'aux temps modernes. Des bulles énormes

se posent sur les épaules des saints. Les rochers, les fleuves et les bambous qui se profilent derrière elles, semblent y être également inclus. Toute une partie de la nature est prise, en quelque sorte, sous un couvercle. Des personnages entiers sont enfermés dans du cristal. Sur un rouleau de Lou Sin-tchong (xiii^e siècle)⁴⁰, un arhat y est emprisonné avec le monstre qui l'enlace. Une peinture tibétaine⁴¹, représentant le rêve du moine bSod-nams (1439-1505) montre un enfant auréolé, passant sur un long drap tenu par deux jeunes femmes célestes, comme dans une sphère (fig. 93). On devine, malgré sa transparence, la dure surface des parois.

La mythologie de l'Asie Orientale connaît aussi un cristal merveilleux dans lequel le Bouddha, chevauchant l'éléphant blanc, se profile dans les profondeurs claires⁴².

En Occident, les nimbes transparents apparaissent chez Roger van der Weyden⁴³, chez Petrus Christus⁴⁴, chez le Maître de l'Annonciation d'Aix⁴⁵. Leur emploi devient fréquent dès le milieu du xv^e siècle. De la Flandre jusqu'en Italie, les disques brillants et lourds, fixés derrière la tête des saints, font souvent place aux cercles sans poids et sans éclat. Au début, ce sont des plaques d'une limpidité absolue, aux bords marqués par un ou deux filets. Le paysage et les objets s'y voient comme dans une fenêtre. Sertis par un anneau, ils se dégagent du fond et constituent un médaillon indépendant. Parfois les ornements des auréoles opaques sont rapportés sur ces halos comme sur une verrerie. Dans un triptyque de l'*Ascension* (c. 1480, école provençale)⁴⁶, les arbres, les maisons, les fleurs et les visages des compagnons du Christ surgissent derrière une grille dorée. Peut-être la pureté de l'atmosphère, la qualité encore précieuse de la couleur et la fermeté toute sculpturale des masses de cette peinture conditionnent-elles la transparence complète du nimbe. Des reflets ne tarderont pas à l'animer, et, en même temps, la plaque se transformera en boule.

Un globe brumeux enveloppe le *Madone de Stuppach* de Matthias Grünewald (1508-1512). Il se confond avec un arc-en-ciel et semble enfermer la Vierge et un morceau du monde (fig. 91). La révélation de sainte Brigitte de Suède (1302-1373), où la voix de la Mère de Dieu émane, dans une vision, d'un cercle lumineux, et où Marie est comparée aussi à « l'arc du ciel qui touche la terre de ses

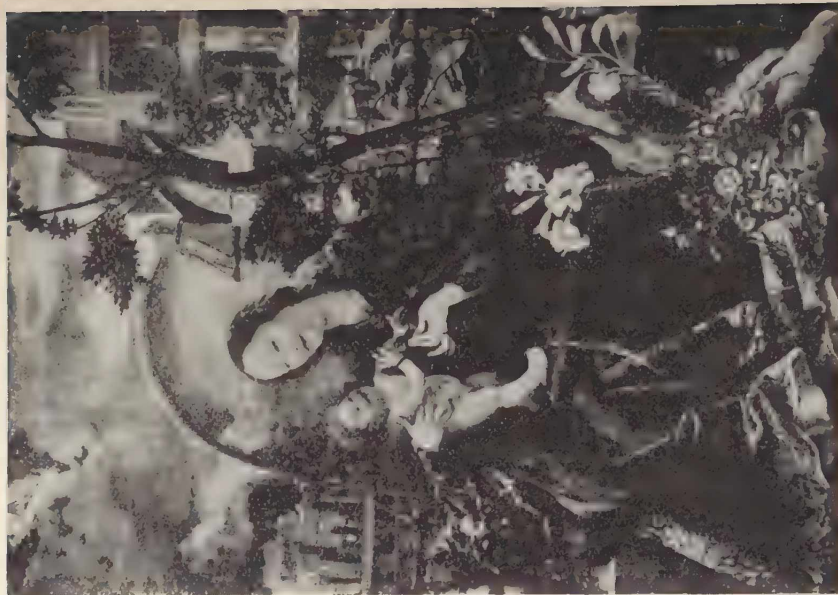
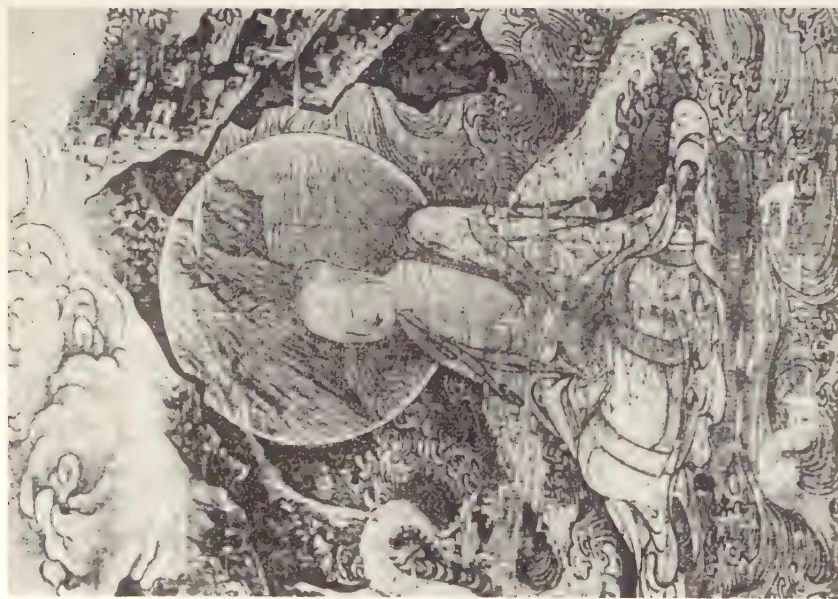


Fig. 94. — NIMBES CRISTALLINS : A. Arhat en méditation, par Tcheou Ki-tch'ang et Lin Ting-kouei, c. 1160, Boston, Museum of Fine Arts. — B. La Madone de Stuppach, Matthias Grünewald, 1508-1512.

deux bouts »⁴⁷, se trouve traduite par le nouveau traitement du nimbe. Memling met la colombe du Saint-Esprit dans sa clarté comme dans une cage de verre⁴⁸. Le saint Christophe d'un maître anonyme du xvi^e siècle, continuant la tradition de Bosch⁴⁹, porte sur son dos le Christ, placé à l'intérieur d'une sphère (fig. 96), comme l'enfant du songe bouddhique. Cette sphère n'est pas seulement une auréole. Elle est aussi un globe cosmique. On se souvient de la légende : le saint, ayant déposé l'Enfant sur la rive après la traversée du fleuve, apprend que c'est le monde entier avec son Créateur qui a pesé sur ses épaules. L'univers émane du Christ comme ses rayons mais son poids est écrasant.

C'est dans cette sphère limpide que Jérôme Bosch installe l'image de la *Création*⁵⁰. La terre toute plate, cernée par le Fleuve Océan des cartes ptolémaïques, s'étend à l'intérieur de la gloire aux parois brillantes et lisses. La boule, soufflée dans la même pâte, est gigantesque. Chez Memling, le Christ parmi les anges musiciens (1480)⁵¹ tient également un monde de verre. La poésie scientifique revient sur cette idée. Dans son livre alchimique, Joseph Du Chesne fait encore allusion à la fermeté des cieux et à leurs voûtes cristallines⁵² :

...C'est crystal ou quinte essence d'eau
ou tel semblable corps transparent et très beau...

Le vers peut s'appliquer directement à ces figurations. La notion de matière sonore et claire est constamment associée à la représentation du firmament. Durci, réduit à des formes régulières, l'univers devient de plus en plus pareil à un objet.

Cet univers sphérique n'est pas seulement l'émanation de Dieu. Il est le séjour des hommes avec leurs servitudes et leur misère. Sur un tableau de Patinier (?) (c. 1520)⁵³, on le voit avec des arbres, des rochers, de l'eau, des maisonnettes et un gibet. Deux personnages, plus grands que lui, se trouvent de part et d'autre. L'un cherche à y entrer par l'ouverture d'une paroi brisée mais son bâton droit l'entrave ; l'autre s'en échappe du côté opposé avec l'échine courbée et son bâton tordu, enseignant comment se comporter pour traverser le monde. Chez Brueghel, dans les *Proverbes Flamands* (1559)⁵⁴, le monde-ballon est plus réduit encore et sans jardin. L'homme s'efforce d'y pénétrer, en se mettant cette fois à genoux, mais sans

succès. Dans le *Misanthrope* (1568)⁵⁵, la boule de verre enferme un voleur en train de s'emparer d'une bourse (fig. 92). Sa victime s'en va, habillée de vêtements sombres et le commentaire explique :

Je porte deuil voyant le monde
qui en tant de fraudes abonde.



Fig. 92. — COSMOS CRISTALLIN : Voleur de bourse, dans le *Misanthrope* de Pierre Brueghel, 1568. Naples, Musée National.

Le monde-cosmos devient le monde-milieu humain, avec ses vices et ses dégradations, tout en gardant la croix de l'orbe. Secoué par ces tribulations, l'objet menace de se briser en mille pièces. Le monde de verre implique l'idée de la fragilité des choses. Le thème a inspiré à Goethe une scène de *Faust* ; les singes qui jouent à la balle dans la cuisine des sorcières réaffirment cette conception :

Das ist die Welt ;
Sie steigt und fällt
Und rollt beständig,
Sie klingt wie Glas ;
Wie bald bricht das...⁵⁶.

Dans l'art flamand ces globes contiennent aussi des figures diaboliques. Dans *Margot l'Enragée* (*Dulle Griet*) de Brueghel, une mandorle pareille

à une bulle de savon se pose sur un bateau. On y voit trois grotesques grimaçants dont l'un tient un ballon (fig. 93). Le même tableau montre, d'autre part, un véritable récipient sphérique rempli de créatures humaines, suspendu à une longue tige comme un lampion. Dans un dessin de la *Luxure*, du même artiste (1557)⁵⁷, la boule de verre s'enfle à l'intérieur d'une moule entrebaillée, telle une énorme perle. Bosch, dans le *Jardin des Délices*⁵⁸ en coiffe une plante, comme un akène de pissenlit ; des couples d'amoureux



A



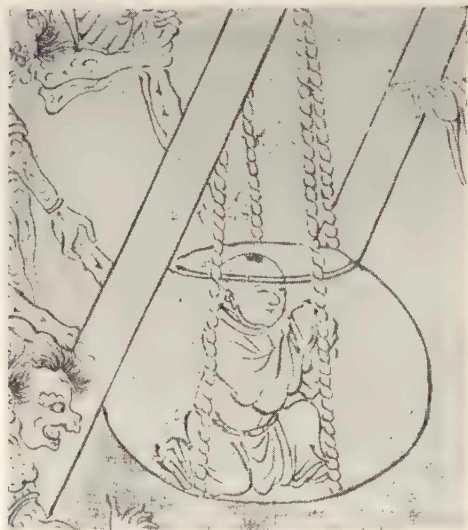
B

Fig. 93. — AURÉOLES DE VERRE : A. La vision du moine bSod-nams, 1439-1505, peinture tibétaine. Paris, Musée Guimet. — B. Personnages grotesques dans une mandorle, Pierre Brueghel, Dulle Griet, 1564. Musée d'Anvers.

s'ébattent derrière les parois de verre. Tolnay l'explique par un adage ancien :

Glück und Glas,
Wie bald bricht das...⁵⁹.

C'est ce proverbe, avec sa rime, qui se retrouve recomposé dans la chanson des singes de Goethe.



A



B

Fig. 94. — PERSONNAGES ENFERMÉS DANS DES VASES DE VERRE : A. Le fils de la Mère des Démones enfermé par le Bouddha dans un vase à aumônes, d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Hommes dans une sphère de cristal, Pierre Brueghel, Dulle Griet, 1564. Musée d'Anvers.

Le thème des personnages dans les bocalx sphériques résulte de la dégénérescence du cosmos cristallin mais en rejoignant aussi une fable de l'Enfer. On se souvient que le Bouddha avait emprisonné le plus jeune fils de Kouei-tseu-Mou, mère de dix mille démons, dans un vase à aumônes. Ce vase était en verre et il avait la forme d'un globe (fig. 94). Le makemono attribué à Li Long-mien le montre suspendu à un échafaudage, au milieu de la mêlée de ses suppôts. L'enfant apparaît nettement⁶⁰. C'est le même arrangement que dans les fantaisies flamandes où il surgit aussi parmi les monstres déchaînés. La légende des diables enfermés dans des fioles a été également

très répandue au moyen âge⁶¹, mais la représentation la plus ancienne et la plus proche de ces visions qui nous soit parvenue se trouve sur le rouleau chinois avec une horde préfigurant le Tartaros gothique.

II

Une vie multipliée, humaine ou animale, s'empare progressivement de l'univers entier. On la décèle jusque dans les montagnes et les rochers. Pour Tolnay⁶², certaines collines de Brueghel sont comme des monstres somnolents : « Les arbres et les arbustes poussent sur leur dos comme une toison, épaisse si le corps s'incurve, clairsemée s'il se bombe ». Les uns sont gras, les autres osseux. Chacun a sa physionomie et sa vie propres. Formulée par Nicolas de Cusa et par Marsile Ficin, l'idée de la nature zoomorphique prend chez l'artiste une forme plastique. Les humanistes du x^v^e siècle en ont reçu les éléments de l'Égypte ancienne, par l'intermédiaire de la Grèce, mais la pensée a également des sources extrême-orientales.

Sterling⁶³ a établi tout un réseau d'analogies entre le paysage fantastique occidental et chinois : les mêmes visions de l'eau et des montagnes, la même fluidité, les mêmes bizarreries, les rocs crochus et les geysers de pierre, avec souvent une identité de détails. Le paysage animal complète ces rapprochements. Nulle part ailleurs qu'en Chine, il n'en existe du reste de théorie plus explicite.

Le système topographique Fong-Chouei⁶⁴ — le vent et l'eau — « aussi incompréhensible que le vent, aussi insaisissable que l'eau », est entièrement basé sur son principe. Il appartient aux dogmes astrologiques mais c'est la terre qui retransmet les influences du ciel. Le dessin de ses aspérités a donc la même valeur que les constellations et se lit comme elles.

Des forces secrètes animent la croûte terrestre. Elles se composent de deux courants, le courant mâle et le courant femelle, positif et négatif, dragon d'azur et tigre blanc. La nature respire et vit avec ces bêtes dont le profil s'accuse dans le contour du sol. Le tronc, les membres du dragon se dessinent dans les montagnes et les collines. On y retrouve ses veines et ses artères. Mais le dragon n'est

jamais seul. Auprès de lui se glisse toujours le tigre. Les corps des monstres ne sont pas inertes. Ils bougent et ils dégagent une énergie spirituelle pareille à une exhalaison. C'est comme le souffle de la terre qui vivifie ses forces secrètes. Il y a un souffle pernicieux et un souffle bienfaisant s'intensifiant vers le milieu du corps de l'animal, s'affaiblissant à ses extrémités. Chaque lieu est dominé par cette respiration bestiale. Pour en mesurer la puissance, il faut localiser la position exacte du vrai dragon et du vrai tigre. D'autres éléments ont leur importance : ainsi certains sommets correspondent à des planètes, le pic aigu à Mars, le pic très haut mais arrondi à Vénus, dont ils reflètent le rayonnement. Une montagne en forme de cloche, ayant les traits de Vénus sur le sommet fait répandre une lumière mortelle à la Grande Ourse. Très maléfiques sont les collines ayant l'aspect d'un œil de cheval, d'une tortue ou d'un panier. Tout compte dans la topographie d'un site, chaque accident du sol exerce une influence sur le destin des hommes qui y séjournent.

L'origine de cette géomancie, élaborée en relation avec le culte des morts dictant leur volonté de leurs tombeaux, remonte à une période ancienne. Elle est déjà pratiquée au temps des Han, mais c'est sous le règne Song qu'elle prend son caractère définitif et méthodique, telle qu'elle survit jusqu'à nos jours. Le principe Fong-Chouei a encore servi à rechercher une aire de souffle pernicieux pour les concessions européennes.

Toute une série de procédés pour détecter les organismes vivants à l'intérieur des blocs inanimés se trouve ainsi incluse dans une doctrine du monde. C'est une pensée métaphysique mais qui implique un style, une conception d'artiste. Elle donne la clef de ces paysages hallucinants de la peinture chinoise où les montagnes et les rochers se dressent dans un combat de bêtes et de géants ou s'assoupissent avec leur crête fumante, comme quelque créature préhistorique. Des profils de fauves et d'hommes peuvent être reconnus dans les falaises qui se cabrent dans un site, représenté probablement à l'époque T'ang⁶⁵. Dans un paysage attribué à Li Chan (début du XIII^e siècle)⁶⁶, les rocs crochus montent en faisceaux et en plateformes où l'on voit se dessiner de tous côtés des têtes humaines et animales, penchées au-dessus d'une étendue immense. Elles apparaissent comme des mouvements de brume et des condensations de

taches, mais un regard plus attentif est fasciné par la vision des êtres dans le chaos pierreux. Des gueules surgissent dans les récifs, au bord de la rivière qui semble engloutir les monstres. Les traités de la peinture rappellent souvent ces interprétations. Jao Tseu-jan, théoricien de l'époque Song s'exprime comme un géomancien : « Les montagnes doivent avoir un poulx, de telle sorte qu'elles soient comme des corps vivants et non comme des choses mortes »⁶⁷. A chaque instant, les expressions techniques mentionnent cette double acception. Tchang Yen-yuan (x^e siècle)⁶⁸ compare les pics des peintures Wei aux doigts écartés de la main au bout d'un bras tendu. Parmi les traits inventés à l'époque T'ang pour définir la structure des montagnes, figurent le trait plissé comme la face du démon ou comme le squelette de l'homme, le trait plissé comme la dent du cheval et le trait plissé comme le poil du bœuf⁶⁹. Han Tcho déclare que dans un cercle de montagnes, il doit toujours y avoir un « hôte », pic plus élevé que ses « convives »⁷⁰. Même si à un moment donné, les termes imagés finissent par devenir une pure nomenclature, il gardent le souvenir d'une interprétation philosophique.

L'Islam reprend ces formes animales dans ses rochers conventionnels et fantastiques, transposition des rochers chinois. Dans un *Chah Nameh* de 1393⁷¹, deux tigres sont inclus dans le sommet de la colline (fig. 95 B), parsemée de fleurs comme un tapis. Le durcissement des contours linéaires en raffermir les silhouettes, de sorte que les félins semblent prêts à se détacher du sol et à bondir sur leur proie. Une face humaine émerge dans les replis d'une montagne d'ambre, représentée dans les *Merveilles du Monde* de 1388⁷². Les êtres minéraux se multiplient avec les rocs spongieux des peintres timourides qui naissent d'une transcription des ombres et des valeurs par des hachures. Interprétées de cette façon, la brume et la fluidité se cristallisent en quelque sorte en boursofflures poreuses et les falaises deviennent pareilles à des polypes où se précisent souvent aussi des créatures vivantes. Les traits et les points⁷³, qui cernent leurs excroissances, dessinent alors des bouches et d'innombrables yeux⁷⁴. Des têtes entières de personnages et d'animaux sont découpées dans leurs amoncellements et leurs fioritures⁷⁵. Le paysage rocheux d'une scène de chasse (Hérat, c. 1460)⁷⁶ est un grouillement de masques de bêtes sauvages et de visages monstrueux. Les cavaliers

qui y galopent sous un ciel lourd de nuages chinois semblent s'attaquer moins aux tigres et aux bouquetins qu'aux pierres. Des collines, interprétées par des touches mauves, rouges et havane, vermiculées, constituant des animaux, ont été notées, entre autres, dans un manuscrit de l'école de Chiraz (1539)⁷⁷. Avec les corps enchevêtrés, ces montagnes évoquent parfois les éléphants et les chameaux hindous formés par l'assemblage de divers êtres. Tout bouge dans cette nature zoomorphique. Des gueules, des faces, des becs menacent partout.

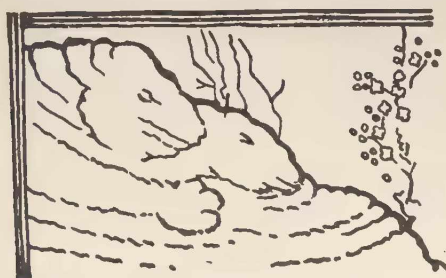
En Europe, Brunet Latin⁷⁸ et Léonard de Vinci⁷⁹ voient aussi des organismes vivants à l'intérieur des masses inertes du monde, mais en les comparant surtout à l'homme, le microcosme avec les os pour le support de la chair correspondant aux rocs-support du sol, le lac du sang se ramifiant dans une infinité de veines à l'océan se ramifiant dans une infinité de rivières et une respiration terrestre qui se révèlent dans les marées. Nicolas de Cusa (1400-1464)⁸⁰ rapproche la terre de l'animal dont le poil constitue les forêts. Mais il s'agit ici plutôt de raisonnements et de comparaisons que de visions directes comme dans la topographie orientale.

Le système Fong-Chouei est reflété en Occident non pas dans ces écrits philosophiques mais par l'image du lapis-lazuli, dans un *Herbier* gothique du xiv^e siècle⁸¹. La pierre y est accompagnée du tigre et du dragon, les deux bêtes chinoises qui sont toujours ensemble. Le félin surgit dans la masse même d'un roc. Sa tête tachetée, ses pattes à griffes se profilent clairement dans la falaise (fig. 95 A). Un homme, en face, brandit un pic. On ne sait s'il le sculpte ou s'il se défend, surpris par cette apparition. Quoi qu'il en soit, l'animal est bien vivant. Le rayon d'un corps céleste l'éclaire, précisant sa relation avec les astres. Le tigre a l'éclat du minéral qu'il représente, un admirable bleu d'azur. Le reptile est aussi là, mais simplement campé sur le sommet. Toute la doctrine Fong-Chouei est résumée dans cette composition d'une manière plus explicite que par les paysages islamiques.

L'illustration doit être rapprochée d'un dessin du xvii^e siècle, concernant la même géomancie. « Une montagne dans la province de Kiamsi, laquelle est divisée en deux sommets dont le plus haut représente un Dragon, le plus bas un Tigre qui semblent se faire la guerre », reproduite par Athanase Kircher⁸², montre les deux animaux sur



A



B



C

Fig. 95. — LE TIGRE ET LE DRAGON DANS LA MONTAGNE : A. *Traité de la Nature*, Italie, xiv^e siècle. — B. *Chah Nameh*, Chiraz, 1393. — C. Athanase Kircher, *China illustrata*, 1667 : « Rocher tigre » et « rocher-dragon ».

la surface du roc dans lequel ils sont théoriquement inclus. Les éléments communs des deux figures dérivent sans doute d'un modèle analogue.

Mais, entre temps, le dragon va être, à son tour, inscrit dans les configurations du sol. Derrière le saint Christophe de Winterthur⁸³, deux collines en évoquent le modelé : elles ont des yeux, des mâchoires ouvertes qui semblent menacer le saint (fig. 96). Dans l'*Orgueil* de Brueghel (1557), une montagne possède aussi une gueule et sur son dos pousse non seulement un arbre mais encore une crête dentelée. Les formes animales du monde ont été fortement senties par Bosch. La terre entière est en mouvement. Peuplée de monstres, elle est elle-même un monstre gigantesque. Toute sa surface est secouée comme par des contractions. Les bosses évoquent le jeu des muscles, les fossés des cicatrices. Dans le *Jardin des Délices*, les volcans crachant le feu écartent les mâchoires du Léviathan. Sur un croquis de Berlin⁸⁴, un champ est ocellé comme les flancs des bêtes de l'Apocalypse ou les rochers timourides, et deux oreilles humaines se dressent dans la forêt. Le dessin illustre un proverbe flamand : « Le bois a des oreilles et la prairie des yeux », en reprenant la même idée d'un paysage démoniaque. Un souffle pernicieux s'exhale dans ces contrées. Si la peinture de l'Extrême-Orient procède généralement par suggestion, l'Occident avoue souvent cette vie bestiale avec franchise. Le système est modulé différemment : en Chine, ce sont des rochers vaporeux, en Perse durcis dans la calligraphie et recouverts d'émail, en Flandre d'une réalité presque matérielle.

La peinture occidentale révèle aussi des silhouettes humaines dans les rochers qui ne sont pas seulement les os de la nature. Est-ce un hasard ? Mais l'une de ses premières figurations apparaît dans un récit de Marco Polo⁸⁵ où une falaise d'Asie revêt les traits d'une face barbue, coiffée d'un arbre comme une des têtes dans l'écueil de Li Chan. Une *Tentation* de l'école brueghélienne⁸⁶ montre deux têtes sculptées dans la montagne dont l'une coiffée d'un haut chapeau pointu à la mode chinoise. Chez le Maître de Flémalle⁸⁷, deux formidables rocs se penchent au-dessus d'une ville, pareils à deux géants. Ils reparaissent chez Thierry Bouts (*Enfer* du Louvre) avec leurs sombres faces se découpant sur le ciel pâle. On en distingue nettement le front, le nez, la bouche et le menton. De leur sommet, un



A



B

Fig. 96. — MONTAGNES ZOOMORPHIQUES : A. Saint Christophe, école de Bosch, XVI^e siècle. Winterthur. — B. Pierre Brueghel, l'Orgueil, 1557. La Haye.

diable lance les réprouvés dans l'abîme et les visages de pierre semblent les suivre dans leur chute. L'épisode d'un personnage précipité du haut d'un pic, figure aussi sur une bannière de Touen-houang (x^e siècle environ)⁸⁸, où l'homme jeté par un brigand du haut du mont Kin-kang est retenu en l'air par un miracle d'Avalokiteçvara.



A



B

Fig. 97. — L'HOMME PRÉCIPITÉ DU ROCHER : A. Miracle d'Avalokiteçvara, bannière de Touen-houang, x^e siècle. Paris, Musée Guimet. — B. L'Enfer de Thierry Bouts, c. 1470. Musée du Louvre.

Suspendu dans le vide, la tête en bas, il se trouve fixé au même point de la composition (fig. 97). Chez Simon Marmion, les deux géants assistent à la création de l'âme humaine⁸⁹, tandis que Bosch fait naître Ève en présence d'un mystérieux colosse, dressé à la lisière de la forêt. C'est une montagne abrupte, avec une touffe de cheveux et un chapeau à plumes. Son œil indifférent regarde la scène de Création. Les blocs enchevêtrés ne se dressent pas seulement comme un décor, ils participent au drame comme des acteurs muets.

En Chine, le roc humanisé a presque les mêmes traits. Li Tch'eng (x^e siècle)⁹⁰ le montre, sous la neige, un solitaire, paisiblement assis dans la vallée. Il semble s'endormir. Le silence de l'hiver est suggéré bien plus par cette figure que par le tapis blanc. Chez Kouan T'ong, un peintre du début du x^e siècle, très apprécié à l'époque Yuan, l'homme-rocher s'élève orgueilleusement dans le chaos des escarpe-



A

B

Fig. 98. — ROCHERS ANTHROPOMORPHES : A. Kouan T'ong, début du x^e siècle, Pékin, Musée du Palais. — B. Jérôme Bosch, le Paradis Terrestre, volet du Char de Foin, Madrid, Musée du Prado.

ments velus⁹¹. Il les domine, avec sa tête au profil nettement découpé, la bouche serrée, le regard morne. C'est l'« hôte » qui reçoit ses invités rupestres. Par sa stature, sa place dans le paysage, il est très proche de la falaise de Bosch (fig. 98).

L'Extrême-Orient et l'Occident sont le terrain des mêmes métamorphoses. Décelés dans les irrégularités et dans les accidents des minéraux, les êtres organiques s'y constituent de la même façon. Dans certains cas, ces concordances peuvent s'expliquer par une analogie d'interprétation. Les mêmes images sont inspirées par les

mêmes formes et les rochers ne cachent-ils pas partout ces ressemblances ? Pour faire jaillir leurs traits, il suffirait de suivre la méthode décrite par Léonard de Vinci dans un passage fameux, pour observer les taches qui jouent sur la surface des murs comme sur les pierres dressées dans la nature :

En les considérant attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir faire bien tous les membres que l'on ignore comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers ou végétation ⁹².

La technique et même les thèmes de ces compositions, le jeu de l'imagerie derrière l'écran inorganique sont résumés en quelques mots. Nous avons là la description formelle du procédé utilisé en Occident dès le *xiv^e* siècle. Mais tout ce texte a été rapproché par Petrucci⁹³ de la recette de peinture donnée au *xi^e* siècle par Song Ti :

Choisissez un vieux mur en ruines, étendez sur lui un morceau de soie blanche. Alors, soir et matin, regardez-le, jusqu'à ce qu'à la fin vous puissiez voir la ruine à travers la soie, ses bosses, ses niveaux, ses zigzags, ses fentes, les fixant dans votre esprit et dans vos yeux. Faites des proéminences vos montagnes, des parties les plus basses vos eaux, des creux vos ravins, des fentes vos torrents, des parties les plus éclairées vos points les plus proches, des parties les plus sombres vos points les plus éloignés. Fixez tout cela profondément en vous et bientôt vous verrez des hommes, des oiseaux, des plantes et des arbres et des figures volant ou se mouvant parmi eux. Vous pourrez alors jouer de votre pinceau suivant votre fantaisie. Et le résultat sera une chose du ciel et non de l'homme.

On ne saurait croire à une rencontre de génies. Non seulement l'idée mais son exposé sont analogues. Seule la soie tendue devant les pierres ne figure pas chez Léonard, mais l'homme occidental est peut-être incapable de voir les ombres et les traits recouverts par un tissu quand le Céleste lui-même ne les aperçoit qu'après une longue contemplation. Héthoum n'a-t-il pas dit que « les Cathaïns sont ceux qui voient de deux yeulx », tandis que les Latins sont borgnes ?

III

L'alliage des corps vivants et des matières inorganiques devient une obsession à laquelle les objets mêmes n'échappent pas. Ils reçoivent des griffes, des dents, la turbulence et la férocité de l'animal. On les voit s'unir au quadrupède et même à l'homme. Le fer, l'argile, le bois se confondent avec la chair. C'est une innovation de Bosch. Jusqu'à la fin du moyen âge, les bêtes se croisaient entre elles, ou, tout au plus, avec la plante, tandis que dans la *Tentation* du Prado, saint Antoine voit surgir, parmi les monstres qui l'assaillent, des corps inanimés ayant acquis des membres et des yeux. Un caillou,

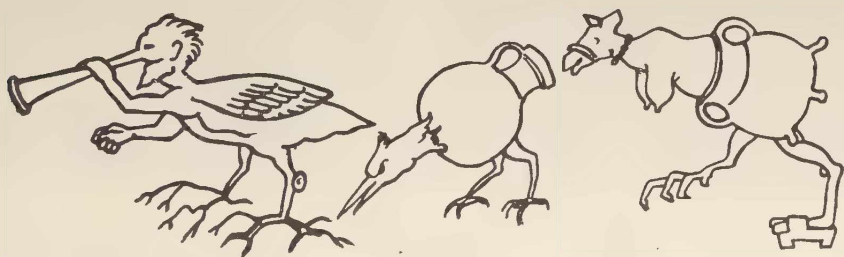


Fig. 99. — OBJETS ANIMÉS : Cambrai, manuscrit 124, xvi^e siècle.

dans le ruisseau, le regarde fixement. Une boîte en forme de donjon s'avance vers lui, en brandissant un marteau. Dans le *Jugement Dernier*, connu par la gravure d'Alart du Hameel⁹⁴, un panier court sur des jambes potelées. La *Tentation* de Lisbonne⁹⁵ contient une jarre à pattes de cheval. Le nez d'un diable du *Char de Foin*⁹⁶ est une trompette. Jamais encore on n'avait vu cette faune d'ameublement. Désormais elle va se propager dans les tableaux et sur les marges des livres. Chez Pieter Huys⁹⁷, une cruche est transformée en homme : elle a une tête, des bras mais pas de pieds. Un manuscrit de Cambrai du xvi^e siècle⁹⁸ montre des oiseaux construits avec des pots, des vases à buste de femme et tête d'âne, une longue trompette en guise de nez comme le démon de Bosch (fig. 99).

Brueghel⁹⁹ excelle dans ces combinaisons, en façonnant une cruche à bras, un tonneau à quatre pattes, des édifices et un moulin aux traits humains, des coffres-forts en lutte avec des tirelires. Toutes

les frontières qui séparaient encore les mondes s'écroulent successivement. Après les corps inorganiques de la nature, les choses bâties avec les mains deviennent aussi des créatures vivantes et entrent dans le camp ennemi. Elles guettent maintenant, poursuivent, attaquent les hommes qui les ont fabriquées. La révolte est générale.

Certaines espèces de ce bestiaire rappellent des vases plastiques gréco-romains dont l'Islam a continué la tradition aux ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles. Le pot de Pieter Huys est un canope. Mais la plupart des objets animés accusent un caractère plus virulent, plus audacieux, plus fantastique que les hybrides de céramique. Et c'est encore l'Extrême-Orient qui, le premier, a su donner à ces unions de l'ustensile et de la bête une vie et une passion aussi intenses. C'est là et là seulement que l'on voit, auparavant, ces êtres composés représentés dans la peinture. Ils y surgissent d'ailleurs aussi au centre d'une action, comme insurgés et comme complices du diable.

Leurs plus anciennes figurations qui nous sont conservées proviennent non pas de Chine mais du Japon. L'image de Yorimitsu assailli par les démons, attribuée à Tosa Mitsuaki (milieu du ^{xiv}^e siècle)¹⁰⁰ (fig. 100), montre le héros ayant combattu avec ses quatre compagnons contre les monstres, assis une nuit d'orage dans le coin d'une pièce de la maison où l'a conduit une tête de mort. L'homme est serein et immobile comme un moine. Mais, tout autour, commence une mystérieuse agitation. Des esprits, des ombres se réveillent, s'avancent vers lui. Des démons, des bêtes émergent des profondeurs nocturnes, et, avec eux, une procession d'objets : un bol est renversé et court sur ses poignets ; une valise avec des yeux et une bouche pour serrure, arrive sur le dos d'une créature humaine ; un couteau gainé trotte sur deux pattes. C'est un tableau de *Tentation*, mais devançant les grandes compositions occidentales de plus d'un siècle. Le sujet est répandu dans l'imagerie extrême-orientale et est encore fréquent au ^{xviii}^e siècle¹⁰¹. Parmi les innombrables variétés d'objets vivants — objet lui-même transfiguré, objet à membres rajoutés, objet greffé sur l'organisme d'un autre être — il en est une qui semble spécifique à ce bestiaire, l'objet personnifié. L'objet lui-même ne change pas mais il est prolongé par la figure d'un personnage qui le met en mouvement. La silhouette est celle d'un homme coiffé ou revêtu d'une caisse ou d'une marmite. Pourtant, il ne s'agit pas



A



B

Fig. 100. — OBJETS ANIMÉS : A. Jérôme Bosch, Tentation de saint Antoine, Madrid, Musée du Prado. — B. Tosa Mitsuaki, Yorimitsu assailli par les fantômes, milieu du xiv^e siècle.



Fig. 101. — OBJETS HUMANISÉS : A. Tosa Mitsunobu, Cortège des Cent Démons, début du xvi^e siècle. — B. Jérôme Cock, d'après un Jugement Dernier de Jérôme Bosch. — C. Alart du Hameel, d'après un Jugement Dernier de Jérôme Bosch.

d'un homme à proprement parler, mais d'une vaisselle, d'une caisse humanisées, accrues d'une forme et d'une intelligence humaines. Le cortège des Cent Démon, attribué à Tosa Mitsunobu (mort en 1525)¹⁰², en déchaîne une troupe. Des cymbales, des cruches, des pots et des assiettes galopent sur les épaules et sur la tête des diables. Des créatures semblables se débattent chez Bosch, contemporain du peintre japonais : sur un dessin d'Oxford, c'est un chapeau, dans le *Jugement Dernier* de Vienne, une cloche, ailleurs une corbeille d'osier qui se déplacent, enfoncés sur des figures humaines (fig. 101). Elles pourraient toutes se joindre à la ruée extrême-orientale sans être dépayées. Un songe bouddhique traverse d'ailleurs de nombreuses *Tentations* occidentales où tous ces monstres composés font irruption.

NOTES DU CHAPITRE VI

1. Livre III, chap. VII, p. 128, du *Recueil* de Bergeron.
2. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, Leipzig, 1921, pl. 465.
3. L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Paris, 1907, fig. 157.
4. A. Schramm, *op. cit.*, XVII, pl. 165, fig. 420.
5. Ms. 411, fin du xv^e siècle.
6. Paris, B. N., ms. fr. 15106, xiv^e siècle. Le texte a été publié et commenté par A. Hilka, *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstruosis hominibus Orientis aus Thomas von Cantimpré « De naturis rerum »*, *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, III, 7, Berlin, 1933.
7. Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 5193, provenant de la Bibliothèque du duc de Bourgogne, H. Martin, *Le Boccace de Jean sans Peur*, Bruxelles, 1911, pl. xciv.
8. P. Durrieu, *Le Boccace de Munich*, Munich, 1909, pl. xviii.
9. Brit. Mus., Roy. ms. 14E.V., F. Saxl, H. Meier, H. Bober, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, Londres, 1953, pl. ix, 25.
10. Paris, B. N., ms. fr. 225, f^o 1, c. 1503-1518, G. Ritter et J. Lafond, *Manuscripts peints de l'école de Rouen*, Paris, 1913, p. 38, pl. xvi.
11. F. de Mély, *De Périgieux au Fleuve Jaune*, Paris, 1927, fig. 28 et 29.
12. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1922, p. 168 et s. ; A. Watson, *The early iconography of the Tree of Jesse*, Londres, 1934, pl. i, ms. de l'Université de Prague, xi^e siècle, pl. IV, relief de N. D. la Grande de Poitiers, pl. vi, *Légendaire de Cîteaux*, pl. viii, *Antiphonaire* de Salzbourg, pl. xii, fresque de Chemillé-sur-Indrois, pl. xxxii, *Hortus Deliciarum*.
13. A. Watson, *op. cit.*, pl. iii, *Bible* de Saint-Bénigne, Dijon, ms. 2, pl. v, Dijon, ms. 129, avant 1125.
14. A. K. Coomaraswamy, *The Tree of Jesse and Indian parallels in sources*, *The Art Bulletin*, 1929, p. 216-220 ; A. Watson, *op. cit.*, chap. v, *Parallels in Oriental art*. Un rapprochement des thèmes a été fait déjà par F. Portal, *Des couleurs symboliques*, Paris, 1837, p. 270-273. A. Kingsley Porter (*Spain or Toulouse and other questions*, *The Art Bulletin*, 1924, p. 15) voit le prototype de l'arbre de Jessé dans la peinture de Bézèklik, dans le Turkestan chinois.
15. G. Ritter et J. Lafond, *op. cit.*, pl. lxix, Bibl. de l'Arsenal, ms. 416, *Heures à usage de Rouen*.
16. A. Blum, *Les origines de la gravure en France*, I, Paris, 1928, pl. lxii ; A. Schramm, *op. cit.*, V, fig. 329.

17. Pujols (L. et G.), cliché 96300 des Archives photographiques des M. H., Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'Or), cl. 117994, Saint-Bris (Yonne).
18. Andrésey (S. et O.), Beauvais, Grosly (S.-et-O.), Richebourg (S.-et-O.), Sens, Villy-en-Auxois (Côte-d'Or).
19. 1483, R. Hamann, *Deutsches Ornament*, Marbourg, 1924 fig. 34-35.
20. Début du xvi^e siècle, chapelle de l'Hôpital, deux arbres symétriques de chaque côté d'une fenêtre.
21. 1511-1532, par Des Aubeaux avec Nicolas Quenel et Richard Leroux, A. Loisel, *La cathédrale de Rouen*, Paris, s. d., p. 64.
22. Du temps de Thibaut de Bayencourt, 1511-1536, G. Durand, *L'église de Saint-Riquier*, Paris, 1933.
23. E. Chartraire, *La cathédrale de Sens*, Paris, s. d., p. 9, maison dite d'Abraham.
24. A. Mau, *Scavi di Pompei, 1888-1890*, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, Rome, 1890, fig. p. 128 ; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1910, IV, p. 236, fig. 2.
25. C. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris, 1684, p. 242.
26. V. Segalen, G. de Voisins, J. Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, II, Paris, 1924, pl. cxxxix.
27. E. Verlant, *La peinture ancienne à l'exposition d'art belge à Paris, en 1923*, Paris, 1924, pl. xlv, Musée de Lyon.
28. P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415-1539*, Paris, 1921, pl. xci, Brit. Mus., Add. ms. 12331, 1530.
29. V. Leblond, *La cathédrale de Beauvais*, Paris, 1926, p. 58.
30. H. Schmidt, *Bilder Katalog zu M. Geisberg Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh.*, Munich, 1930, n^{os} 1299 et 1300, arbre généalogique de la Maison de Wittelsbach ; A. Schramm, *op. cit.*, I, fig. 699, arbre généalogique de la Maison d'Autriche.
31. F. M. Haberditzl, *Die Einblattdrucke des XV. Jahrh. der Hofbibliothek zu Wien*, Vienne, 1920, fig. 161 ; L. W. Schreiber, *Handbuch*, IV, n^o 1777.
32. J. Braun, *Die Reliquaire des christlichen Kultes und ihr Entwicklung*, Fribourg-en-B., 1940, pl. 54 et 58.
33. Ph. Poncey, *The miraculous Cross in Titian Vendramin Family*, *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939, p. 191-193. La croix a été peinte sur un tableau de Pérugin (1494) reproduit sur une gravure de 1590, par Gentile Bellini et par Titien.
34. E. Chavannes, *Six monuments de la sculpture chinoise*, *Ars Asiatica*, II, 1914, pl. xii. Stèle datée de 543.
35. P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry, Jean de France*, Paris, 1904, pl. xix et *Heures de Turin*, Paris, 1902, pl. xlii.
36. A. W. Byvanck et G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise dans les manuscrits des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, I, La Haye, 1922, pl. 73, Cracovie, Musée Czartoricki, n^o 3091.
37. A. von Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien*, II, *Die manichäischen Miniaturen*, Berlin, 1923, pl. 7, p. 46, ix^e siècle, pour l'auteur ; pour E. Blochet (*La peinture des manuscrits orientaux de la B. N.*, Paris, 1914-1920, p. 212, note 1), la miniature daterait de 1220-1260.
38. Le nimbe transparent apparaît exceptionnellement sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure et dans la chapelle de sainte Venance du Baptistère de Latran. La conception de ces mandorles de haute époque, symbolisant l'émanation de la lumière et la puissance divines, serait due aussi à une action décisive d'éléments orientaux, cf. L. Stephani, *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, *Mémoire de l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg*, IX, 1859, p. 22 et s. et O. Brendel, *Origin and meaning of the mandorla*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1944, p. 13 et fig. 4.
39. S. Tajima, *Masterpieces selected from the fine arts in the Far East*, VIII, Tokio, 1920, pl. v et xxiv ; M. W. de Visser, *The Arhats in China and Japan*, Berlin, 1923, fig. 15 et 20.
40. K. Tomita, *Portfolio of Chinese painting in the Museum of Boston*, Harvard University Press, 1933, pl. 112.
41. P. Rousseau, *L'art du Tibet*, *Revue des arts asiatiques*, 1917, pl. vii, p. 21 et s., J. Hackin, *Guide du Musée Guimet, Les collections bouddhiques*, Paris, 1923, p. 111.
42. F. Hadland Davis, *Myths and Legends of Japan*, Londres, 1912, p. 89 et 357.
43. *Mise au Tombeau des Offices*.

44. L. van Puyvelde, *Les Primitifs Flamands*, Paris, 1941, pl. 37, *La légende de saint Éloi*, 1446, New York.
45. Ch. Sterling, *Les peintres du moyen âge*, Paris, 1941, pl. 82, *Sainte Madeleine*, Richmond, coll. Cook, 1443.
46. Ch. Sterling, *Les peintres du moyen âge*, pl. 101.
47. *Les Révélations de sainte Brigitte de Suède*, Paris, 1724, p. 223, 402, 501.
48. M. J. Friedländer, *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, pl. xxiv, *Annonciation*, à New York, 1482.
49. K. Pfister, *Hieronymus Bosch*, Potsdam, 1929, pl. 15, collection Reinhardt, à Winterthur. L'attribution à Bosch est contestée par Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, p. 105.
50. Sur le revers du *Jardin des Délices*, voir Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, p. 34, pl. 69.
51. G. Marlier, *Memline*, Bruxelles, 1934, fig. 32.
52. Joseph Du Chesne, *Le Grand Miroir du Monde*, Lyon, 1587, p. 113.
53. L. Maeterlinck, *op. cit.*, fig. 196.
54. Ch. de Tolnay, *Pierre Brueghel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, pl. x-16, xi-18.
55. *Ibid.*, pl. xlv-128.
56. « C'est le monde ; il monte et descend, et roule continuellement, il tinte comme du verre ; comme il se brise vite... »
57. Le même motif se retrouve dans une *Tentation* attribuée à l'école de L. Cranach (Rome, Galerie Colonna), cf. P. Lafond, *Hieronymus Bosch*, Bruxelles, 1914, pl. p. 56.
58. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 70.
59. « Bonheur et verre, comme cela se brise vite... »
60. La forme ronde du récipient se retrouve dans la peinture tibétaine, voir R. Linossier, *La peinture tibétaine, Mélanges Linossier*, Bruxelles, 1932, pl. 1.
61. Selon le pape Jean XXII (*Bulle Super illius specula*, 1326, *Bullarum collectio, opera et studio Caroli Cocquelines*, Rome, 1743, III, pars II, p. 194-195) le démon peut être lié par une fiole. Plusieurs auteurs signalent des diables enfermés dans des bouteilles que l'on trouvait à vendre en Italie et en France. Une transposition de la légende dans le règne animal est donnée dans le *Speculum Humanae Salvationis* écrit en 1324 où c'est un autruchon qui est enfermé dans un vase de verre par le roi Salomon. L'autruche réussit à délivrer son poussin grâce à un ver miraculeux. La fable, d'origine orientale, y est empruntée à l'*Histoire scolastique* de Petrus Comestor (Livre III, chap. 8). Elle se retrouve chez Gervais de Tilbury (*Otia Imperialia*, II, 104) et chez Vincent de Beauvais (*Speculum naturale*, XX, 170). Voir J. Lutz et P. Perdrizet, *Speculum humanae Salvationis*, Mulhouse, 1907, pl. 56, p. 220 et G. Baring-Gould, *Curious myths of the Middle Ages*, Londres, 1874, p. 386-416.
62. Ch. de Tolnay, *Pierre Brueghel*, p. 7, 12, 15, 60, note 2.
63. Ch. Sterling, *Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois, L'Amour de l'Art*, 1931, p. 9 et s., 101 et s.
64. E. J. Eitel, *Feng Shouï ou principe de sciences naturelles en Chine, Annales du Musée Guimet*, I, Paris, 1880, p. 203-253.
65. Musée National de Pékin, L. Bachhofer, *Chinese Landscape painting in the Eight Century, The Burlington Magazine*, LXVII, 1935, p. 189 et s.
66. Freer Gallery, Washington, O. Sirèn, *Histoire de la peinture chinoise*, II, Paris, 1935, pl. 73, reproduit par Ch. Sterling, *Le Paysage*, fig. p. 18.
67. R. Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910, p. 130 ; H. A. Giles (*An introduction to the history of Chinese pictorial art*, Changhaï, 1905, p. 147) situe Jao Tseu-jan à l'époque Yuan.
68. Wou Ti-fen, *Le développement de la peinture de paysage en Chine à l'époque Yuan*, Paris, 1932, p. 21.
69. R. Petrucci, *op. cit.*, p. 122 et pl. xi.
70. *Ibid.*, p. 130, époque Yuan.
71. Bibl. Égyptienne du Caire, L. Binyon, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *Persian miniature painting*, Londres, 1933, p. 62 et pl. xxix, A. 32.
72. Paris, B. N., suppl. persan 332, f° 220, H. Masse, *Le Livre des Merveilles du Monde*, Paris, 1944, pl. xviii.
73. A. Sakisian (*La peinture persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, p. 44) signale l'origine chinoise de ce pointillé.
74. L. Binyon, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *op. cit.*, pl. xxxvi, B. 44, 1410-1420 et *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, pl. 868.

75. L. Binyon, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *op. cit.*, pl. xxxvii, B. 45, Chiraz, 1420, pl. lxxiv, B. 91, attribué à Behzad ; A. Sakisian, *op. cit.*, pl. xxxvi, fig. 56, école de Hérat, 1431, pl. lxi, fig. 90, par Kassim Ali, 1494.

76. F. R. Martin, *The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey*, Londres, 1912, pl. 60-61.

77. G. Marteau et H. Vever, *Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Décoratifs*, Paris, 1913, pl. lxxxi, fig. 101.

78. Brunet Latin, *Li Livres dou Tresor*, éd. P. Chabaille, Paris, 1863, p. 115 et s., p. 172. L'Océan a deux fois par jour un flux et un reflux, principalement dans l'Inde. Les uns disent que la terre a une âme dont le siège est dans la profondeur de la mer : les marées sont la respiration d'un grand corps animé.

79. G. Bilancioni, *Leonardo da Vinci e la dottrina del macro e del microcosmo. Miscellanea di Studi Lombardi in onore di E. Verga*, 1931, p. 1-17, voir aussi M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Iéna, 1926, p. 53, xxvii, 54, xxix, 56, xxxiv et A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952, p. 147-148.

80. N. de Cusa, *Opera*, Bâle, 1563, p. 42.

81. E. B. Toesca, *Un Erbolario del 300, La Bibliofilia*, 1937, p. 341 et s., fig. 6, Florence, Bibl. Naz., Cod. pal., ms. 586.

82. A. Kircher, *China illustrata*, Amsterdam, 1667, p. 170-174. L'auteur expose, en se référant au Père Martini, toute la théorie Fong-Chouei, l'« oréomancie », grâce à laquelle les Chinois peuvent voir, dans les configurations des montagnes à formes animales, ce que les astrologues peuvent observer dans le ciel. Voici ce qu'écrivit à ce sujet le Père Martini (*Novus Atlas Sinensis*, La Haye, 1655, p. 17) : « Les Chinois examinent avec soin la figure des montagnes en recherchant et en sondant toutes les veines et les entrailles, sans épargner leur peine ni leur dépense, pour trouver une heureuse terre, savoir la tête, la queue ou le cœur du dragon... ».

83. K. Pfister, *op. cit.*, pl. 15.

84. O. Benesch, *Der Wald der sieht und hört, zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, 1937, p. 258-266.

85. Oxford, Bodléienne, ms. Bodl. 264, *The New Palaeographical Society*, série I, Londres, 1905, part. III, pl. 69, ms. fr. de la fin du xiv^e-début xv^e siècle ; voir aussi P. Lavedan, *Représentations des villes dans l'art du moyen âge*, Paris, 1954, pl. viii.

86. Galerie Balbi à Gênes, E. Castelli, *Il Demoniacò nell' arte*, Milan-Florence, 1952, pl. 45 et 46.

87. Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939, pl. 19.

88. J. Hackin, *Les collections bouddhiques*, p. 42. Pour l'iconographie et les autres exemples de cette scène, voir aussi J. Leroy Davidson, *The Lotus Sutra in Chinese art*, Yale University Press, 1954, p. 81-83, pl. 26.

89. P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne*, pl. xxxii.

90. O. Sirèn, *Histoire de la peinture chinoise*, I, Paris, 1934, pl. 91, « Une passe dans la neige », copie de Li Tch'eng par son élève Siu Tao-ning.

91. *Ibid.*, pl. 89 bis.

92. Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, éd. Péladan, Paris, 1928, p. 66 et 67.

93. R. Petrucci, *op. cit.*, p. 117.

94. Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, pl. 112.

95. *Ibid.*, pl. 42.

96. *Ibid.*, pl. 32.

97. E. Castelli, *op. cit.*, pl. 70, *Fantaisies infernales* au Musée du Prado.

98. A. Durieux, *Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, Cambrai, 1861, pl. 17, ms. 124.

99. Ch. de Tolnay, *Pierre Brueghel*, pl. xxxiv, cx ; R. van Bastelaer, *Les estampes de Peter Brueghel l'Ancien*, Bruxelles, 1908, fig. 119, 129, 130, 137.

100. O. et C. Graf, *Japanisches Gespensterbuch*, Leipzig, 1925, pl. I, p. 10.

101. O. et C. Graf, *op. cit.*, pl. 12, p. 30 ; W. Anderson, *A Collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum*, Londres, 1886, p. 109.

102. *Selected Relics of Japanese art*, XIII, Tokio, 1906, pl. 25 et 27. Selon S. Tajima, cette peinture est probablement antérieure à l'artiste.

CHAPITRE VII

GRANDS THÈMES BOUDDHIQUES

I. TENTATIONS BOUDDHIQUES ET TENTATIONS OCCIDENTALES. *Les Tentations de l'Asie Orientale et la Tentation du Bouddha. Les légendes orientales de saint Antoine. Substitution des épreuves successives par un assaut universel de saint Antoine.*

II. DANSES MACABRES ET CADAVRES DÉCOMPOSÉS. *La rencontre avec les morts au moyen âge, les morts couchés, les morts debout, les morts dansant. Les larves antiques. La troisième et la quatrième rencontres de Bodhisattva. Les états de la mort en Occident. La sculpture funéraire. Les morts debout : entretien d'un squelette et d'un moine à Qizil et dans les fresques italiennes. Les squelettes démonisés, les Vetâlas et les Citipatis. Les danses macabres lamaïques. Pékin, centre lamaïque et franciscain. Les Citipatis de Wolgemut.*

III. LES MANDALAS. *Le mandala bouddhique. Le mandala gothique. La roue de la transmigration et ses métamorphoses occidentales.*

IV. LE TCHI GOTHIQUE.

I

LA SCÈNE de Yorimitsu environné de monstres est comme une *Tentation* où les prodiges et les esprits du Mal surviennent de tous côtés. La ruée des troupes de Kouei-tseu-Mou et le cortège des Cent Démones sont également des déchaînements de la nature. C'est le même soulèvement en masse, le gigantesque assaut de toutes les forces ennemies que l'Occident étale autour d'un saint ermite. Mais en Extrême-Orient, les *Tentations* se multiplient depuis la légende du Bouddha. Avant de devenir Çākya-mouni, le Sage, le Tout-Puissant, Gautama a eu lui-même à résister au diable.

Rappelons, en quelques mots, les phases de son illumination. Le Bodhisattva s'assied au pied de l'arbre de la Bodhi et entre en méditation. Il va atteindre la sagesse parfaite et devenir sauveur du monde. C'est ce moment que Pâpîyân (Mâra) choisit pour son attaque. Il lance d'abord sur le Prédestiné « son armée de quatre corps de

troupe, formidable, comme les dieux et les hommes n'en avaient pas vu auparavant ni entendu parler ». Le *Lalita-vistara*¹ donne la description de ces soldats. On y voit des créatures « douées de la faculté de changer diversement de visages et de se transformer de cent millions de manières... ayant des ventres, des pieds et des mains difformes... des visages étincelants d'une splendeur terrible, des

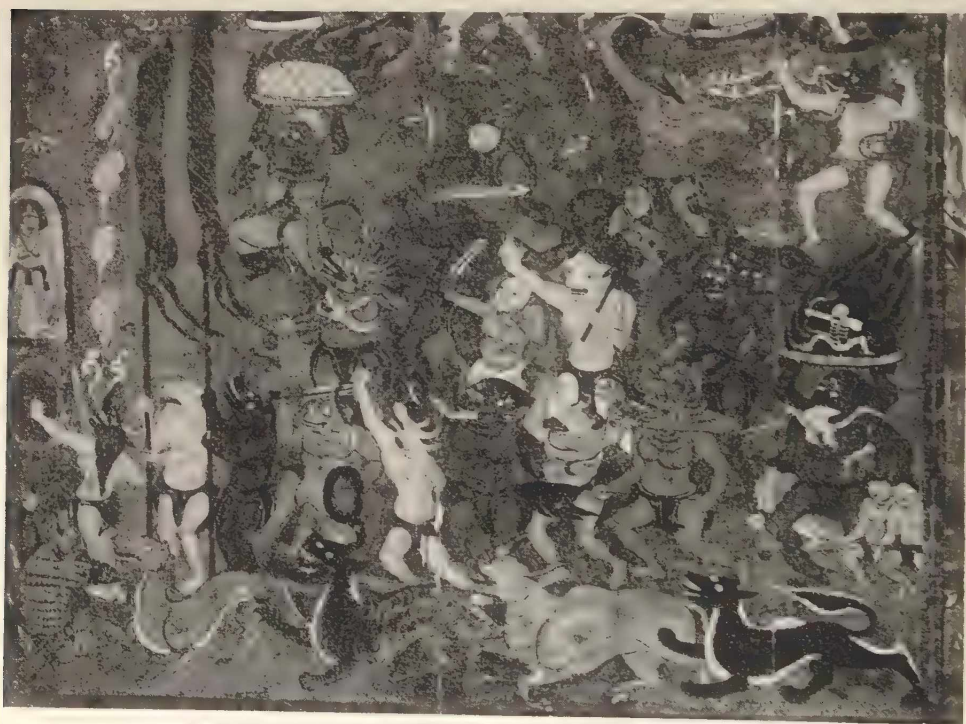


Fig. 102. — LA TENTATION DE BOUDDHA, L'ASSAUT DE MÂRA (détail) :
Touen-houang, x^e siècle environ. Paris, Musée Guimet.

visages et des dents difformes... quelques-uns avaient des corps flamboyants... quelques-uns, portant des montagnes enflammées, s'approchant fièrement, montés sur d'autres montagnes enflammées... quelques-uns avaient des oreilles d'éléphants, des oreilles pendantes. Quelques-uns avaient le ventre comme des montagnes... d'autres avaient le ventre comme une cruche.... Quelques-uns avaient des corps débiles formés d'un amas d'ossements... ». Tous les monstres de l'Enfer sont réunis dans cette bataille, « faisant naître des nuages

noirs, produisant une nuit noire, faisant du bruit ». Ils lancent des flèches, des pierres, des haches mais les projectiles se changent en fleurs. Mâra provoque alors des pluies pour engloutir le Bienheureux dans un déluge, mais le prince est protégé par le serpent Mucilinda qui l'abrite dans ses replis et il ne reste au diable qu'à essayer sa dernière chance, la séduction. Il envoie ses filles qui cherchent à le trou-



Fig. 103. — LA TENTATION DE SAINT ANTOINE. Pieter Huys. Musée du Louvre.

bler par les trente-deux tours de la magie féminine, se dévoilant et se voilant, montrant leurs seins, faisant sonner les anneaux de leurs jambes, découvrant leurs cuisses pareilles à la trompe de l'éléphant. Mais l'étalage de leurs attraits physiques reste vain. Le Bienheureux triomphe ici encore en les voyant malpropres et impures, avec « le corps qui se consume, fragile et enveloppé de douleur ». Aussi montre-t-on souvent dans les figurations, parmi les séductrices, une femme âgée et déformée, ou toutes les filles de Mâra changées en vieilles et décrépites². Il se replonge dans ses pensées, saisit enfin la

conception secrète des choses, s'élève à la dernière consécration : le Bodhisattva devient Bouddha.

La scène est fréquemment représentée dans la sculpture et la peinture. Sur une bannière de Touen-houang (x^e siècle environ) (fig. 102), sa grandeur sauvage est féerique. Elle garde un caractère plus archaïque dans le Tibet mais reste partout fidèle au texte. Les peintres de démons s'y sont souvent référés. Ainsi, les diables qui transportent des rocs et montent sur des falaises dans le cortège de Kouei-tseu-Mou, sur le rouleau attribué à Li Long-mien, correspondent à un passage précis. Toutes les *Tentations* extrême-orientales s'inspirent, de près ou de loin, de cette vision et c'est encore son déploiement qui se reflète dans les dernières figurations de saint Antoine.

Constituée dans l'Égypte copte, ouverte aux grands courants orientaux, la légende même du père des moines chrétiens, telle qu'elle apparaît chez son contemporain, saint Athanase, a été rapprochée de la mythologie bouddhique. Pour plusieurs érudits³, l'ermite est d'une nature plus hindoustane que palestinienne. Une version des sources arabes, traduites en 1342 par le dominicain Alphonsus Hispanus⁴, y introduit encore un conte oriental, avec une reine entraînant l'anachorète dans son palais.

Selon les traditions, le moine avait plusieurs épreuves à surmonter : une attaque dans un tombeau par des démons, un assaut des démons sous forme de bêtes (loup, léopard, ours, lion, serpent et scorpion), une lutte entre les anges et les démons autour du saint soulevé dans les airs par son extase, la tentation du disque d'argent et de la masse d'or, la vision du monde avec un grand filet tendant ses pièges, enfin, l'apparition du diable sous l'aspect d'une femme, d'un faune, d'un centaure, d'un garçon noir et d'une statue. L'histoire diffère sensiblement de ses dernières figurations flamandes où il n'y a pas de phases séparées mais un assaut unique et où les monstres démoniaques sont sans rapport immédiat avec les sources littéraires. Les miniatures des recueils antonites de La Valette (1426) et de Florence (1435)⁵, le panneau du Maître de la Sainte Parenté de Munich (c. 1500)⁶ qui suivent étroitement la narration, ont pour sujet central la rencontre des ermites. Les *Tentations* s'y éparpillent dans une série de tableautins.

L'explosion des forces du mal se produit autour du saint dans la gravure de Schongauer (avant 1473), généralement considérée comme la figuration de l'épisode où Antoine, élevé par son extase, se trouve aux prises avec les diables et où les anges l'aident à regagner le sol. En fait, il est saisi plutôt par un essaim de créatures hideuses que par les transports de son âme et il n'y a pas un seul ange.

L'image a été rapprochée de la figuration de saint Gutlac sur un dessin anglais de la première moitié du XIII^e siècle où elle est parfaitement conforme au texte d'une relation du IX^e siècle : l'ermite de l'île de Crowland est porté dans les airs par les démons qui l'entraînent ensuite dans les Enfers⁷. Le tourbillon sauvage, les êtres, les bâtons brandis sont analogues. Il semble bien que Schongauer ait renoué avec un fonds ancien⁸, en mêlant les deux légendes. Le renouveau des *Tentations* au XV^e siècle commence ainsi par un emprunt et par une confusion⁹ et c'est en multipliant les fantaisies et les monstruosité des provenances les plus diverses que la vision prendra son prodigieux essor, chez Bosch, Mandyn, Huys, met de Blès, Brueghel et les artistes de leur lignée.

La représentation du saint rompt avec la tradition hagiographique. Le solitaire n'est qu'un prétexte, un centre d'attraction où se recréent toutes les fantasmagories et les hallucinations du monde. Jamais l'anachorète n'avait subi pareille attaque. On ne peut pas ne pas songer à la légende où Satan se dresse contre un dieu. Par leur débordement, leur pittoresque et leurs difformités, les *Tentations* occidentales ont plus d'affinité avec le caractère du texte d'un *Lalita-vistara* qu'avec les narrations des historiographes chrétiens. Les êtres infernaux et les grotesques qui y prennent part relèvent des principaux répertoires du moyen âge, mais enrichis et regroupés dans un nouvel esprit. Le moine se trouve, le plus souvent, assis comme Gautama, au pied d'un arbre¹⁰ et les apparitions qui le tourmentent n'ont qu'un rapport lointain avec ses propres aventures. Le disque d'argent et la masse d'or, le filet avec ses pièges, la statue, le faune et le centaure s'évanouissent, et, à leur place, surgissent les troupes « se transformant de cent millions de manières ». La nature même semble s'y associer comme le Déluge autour du Bienheureux. Ici aussi le feu embrase la terre et les montagnes. A-t-on besoin de déchaîner pareil cyclone contre un humble solitaire ? Avec ses objets

démoniaques, la *Tentation* de Bosch du Musée du Prado se rattache moins à la légende chrétienne qu'à une vision bouddhique des démons-cruches. Sur un retable provenant de Marienfeld (début du xvi^e siècle)¹¹, le saint sous l'arbre est attaqué par un squelette dont il n'est pas question dans ses épreuves mais qui figure parmi les hordes de Mâra. Enfin, les scènes de séduction ont un accent d'étrangeté. Comme dans l'assaut de Pâpîyân, les femmes se trouvent au premier rang. Des courtisanes, des reines cherchent à troubler l'anachorète par tous leurs charmes. Dans la *Tentation* de Jan de Cock, ce ne sont pas des monstres, mais quatre filles diaboliques couvertes de voiles transparents et coiffées de diadèmes qui se dressent devant le saint¹². Dans un pseudo-met de Blès¹³, deux jeunes femmes aux seins proéminents, avec de lourds colliers et des bonnets bizarres, sont présentées par une entremetteuse portant des bois de cerf, qui semble dire : « Regarde ces femmes au visage pareil à la lune, à la bouche pareille au lotus nouveau, à la voix douce et ravissante, aux dents pareilles à la neige et l'argent », tandis que l'attitude du saint répond : « Je vois le corps rempli de matières impures et d'une famille de vers, assailli bientôt par la destruction et les infirmités... » (*Lalita-vistara*, 1253). A Lisbonne, dans le panneau de Bosch, ce sont des figures exotiques, entre autres une négresse ; chez Pieter Huys (Louvre), une pécheresse, aux cuisses et au ventre peints, une femme voilée à l'orientale, une vieille bossue (fig. 103). Celle-ci se mêle naturellement au groupe burlesque mais en voisinant avec la jeune beauté lascive. La *Tentation* attribuée à Patinier ou à Matsys (Musée du Prado)¹⁴ montre, elle aussi, une vieille sorcière parmi les filles tendant la pomme à saint Antoine. Ridée et édentée, dévoilant sa poitrine flasque, elle apparaît comme un symbole de vanité. La femme âgée de l'assaut de Mâra n'a pas une autre signification.

Dans son dernier déploiement, la vision revient aux sources qui l'ont nourrie à sa naissance, se recompose et s'amplifie. Il ne s'agit pas d'une traduction ou d'une transposition directes mais de rappels, d'emprunts épars, de vagues reminiscences, de concordances voulues ou spontanées. Les choses se passent dans une même sphère dramatique et toutes les *Tentations* qui en ont répété les thèmes finissent par se confondre. Toutes auraient pu intervenir dans ces figurations d'un assaut démoniaque mais il n'en est qu'une seule avec cette

grandiose orchestration. La vie du saint est éclipsée par l'histoire d'une mystérieuse divinité lointaine. Ranimée d'abord par les sursauts d'anciens Enfers du moyen âge, la *Tentation de saint Antoine* ressent l'action des courants orientaux et prend des dimensions cosmiques sous l'influence d'un mythe plus vaste qu'une simple vie d'ermite.

II

Un autre songe de ce déclin de moyen âge, la danse macabre, a des affinités avec les cycles orientaux. Peu de sujets ont fait l'objet de tant d'études¹⁵. On se souvient que le spectacle a commencé par le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs*¹⁶, où trois jeunes gens rencontrent trois cadavres qui leur rappellent la vanité du monde. Le thème est peint d'abord en Italie et s'y développe en une série s'échelonnant des fresques de Santa Margarita, près de Melfi, et de la cathédrale d'Atri (c. 1260), jusqu'aux compositions de Subiaco (1335), de Pise (1350-1360), de Crémone (1419) et de Clusone (xv^e siècle). Les morts sont figurés tantôt debout tantôt couchés dans leurs cercueils ouverts. Un ermite se trouve souvent présent.

C'est toutefois en France que nous avons les plus anciens poèmes sur ce sujet, par Baudoin de Condé (c. 1275) et Nicolas de Margival (avant 1310). Les textes anglais (Gauthier Map) et italien du xiii^e siècle, que l'on citait généralement comme première source, sont actuellement écartés, comme apocryphes. Les illustrations se trouvent déjà dans un recueil de poésie exécuté pour Marie de Brabant, seconde femme de Philippe le Hardi (fin du xiii^e siècle)¹⁷ et sur une fresque de Metz (Sainte-Ségolène, fin du xiii^e siècle — début du xiv^e siècle). On les voit ensuite dans la peinture murale, à Kermaria, Jouet (Vienne), La Ferté-Loupière, Villiers-Saint-Benoît (Yonne) et Ennezat, dans les *Heures* du duc de Berry et dans les livres imprimés (*Heures* de Jean du Pré). En Belgique, à Hal et à Bruxelles (église du Sablon), la scène est figurée dans les reliefs des écoinçons des arcatures. Le squelette fait son apparition vers les mêmes dates dans le tombeau d'Adam, sous la croix du Christ¹⁸, mais il ne commence à entraîner les vifs dans son sabbat qu'au xv^e siècle. Le cimetière

des Innocents de Paris possédait l'une des premières de ces figurations (1424), malheureusement détruite. Puis viennent les peintures de Londres (c. 1440), de Kermaria (1450-1460), de Lubeck (1468), de la Chaise-Dieu (1460-1470), de Bâle (milieu du ^{xv}^e siècle). Dans la deuxième moitié du ^{xv}^e siècle, ces tableaux deviennent de plus en plus courants. En 1485, Guyot Marchant imprime sa première *Danse Macabre*. La deuxième édition paraît un an après, et, en même temps une *Danse Macabre des Femmes*. Vérard, jaloux de ce succès, publie une contrefaçon en 1492. L'exemple est suivi par les libraires de Lyon et de Troyes. A chaque instant, le défilé des hommes et des squelettes rappelle l'égalité devant la mort. Künstle et Mâle ont établi qu'entre les premières images statiques et les images en action se sont interposés de vrais spectacles théâtraux.

L'apparition des trépassés se fait ainsi en deux étapes : d'abord parlant, remuant et même debout mais pas encore mêlés à la vie même, puis, sensiblement plus tard, envahissant le monde et le faisant danser. Le cadavre est maintenant partout, même sur le tombeau. Jeunes et beaux, les défunts endormis sur les lourdes dalles, commencent à s'altérer dans la deuxième moitié du ^{xiv}^e siècle. François de la Sarraz († 1362, La Sarraz), Charles de Hangest († 1388, Davenescourt), Guillaume de Harcigny († 1393, Laon), le cardinal Lagrange (1402, Avignon) sont les premiers à se montrer dans toute l'horreur du dessèchement. Ces momies se multiplient en France dès le début du ^{xv}^e siècle, en Allemagne après 1470. Helm¹⁹ en a dressé la liste. A Gisors (1525), à Clermont d'Oise, à Boisrogue, à la cathédrale de Moulins (1557), ce sont de faux tombeaux rappelant aux hommes ce qui les attend. La fin du moyen âge est pleine de ces visions de chairs décomposées et de squelettes. Le ricanement des crânes et le claquement des os l'emplissent de leur vacarme.

Certaines de ces compositions ont une analogie incontestable avec des thèmes antiques. Un bas-relief de Cumès montre, d'un côté, les élyséens, de l'autre trois squelettes dansant²⁰. Des images semblables décorent des lampes sépulcrales²¹. Sur le gobelet de Boscoreale (Musée du Louvre)²² défile une ronde de morts, les uns représentant l'Envie et les Plaisirs, les autres Sophocle, Moschion, Ménandre, Épicure. Les squelettes sont constamment associés aux scènes de jouissance charnelle et de gaîté. Ils sont eux-mêmes joyeux

et drôles. On les voit près de Silène. Ils tiennent des lyres et des amphores²³. L'invitation à profiter de l'existence avant sa fin est faite d'un geste galant par des cadavres. Le *Satyricon* raconte que sur la table du festin, chez Trimalcion, on apportait une larve en argent, articulée, faisant des contorsions grotesques pour inciter les invités à la joie de vivre. Mais, mêmes conçues dans cet esprit épicurien, contraire à la pensée chrétienne, ces figures de morts debout et agissant comme des vivants, ont pu frapper le moyen âge²⁴ qui les a vues probablement sur la glyptique²⁵ (fig. 104). C'est dans l'Asie Centrale et Orientale que l'on retrouve pourtant les thèmes et les figurations ayant le plus d'affinités avec les cycles de la Mort dans l'art gothique : toutes les mises en scène — les morts couchés en décomposition, les morts debout, les morts dansant — y apparaissent sous le même signe d'un grave et d'un pressant avertissement.

Künstle signale déjà un rendez-vous des vifs et des défunts chez le poète arabe Adi (c. 580) ; étant à cheval avec Noman, roi d'Hira, dans un cimetière, il fait parler les trépassés : « Nous fûmes ce que vous êtes et vous serez ce que nous sommes ». Mais le sujet est foncièrement bouddhique et la légende même du Bienheureux en fait un épisode central. On se souvient qu'avant le Grand Départ, Bodhisattva se trouve successivement en présence d'un vieillard, d'un malade, d'un mort et d'un ermite que les dieux placent sur son chemin. Ces quatre rencontres lui révèlent la vanité du monde et commandent sa décision de renoncer aux jouissances terrestres. Il est surtout hanté par le cadavre. Lorsque, une nuit d'insomnie, il passe devant ses femmes et leurs servantes endormies, il les voit inanimées et se croit dans un cimetière. Le mort et le moine, en face d'un prince troublé, voici la préfigure du *Dit* occidental et elle contient le même enseignement. L'ermite qui intervient dans les compositions françaises et italiennes²⁶ correspond à la quatrième rencontre, donnant un apaisement et une issue à la révélation tragique. L'iconographie

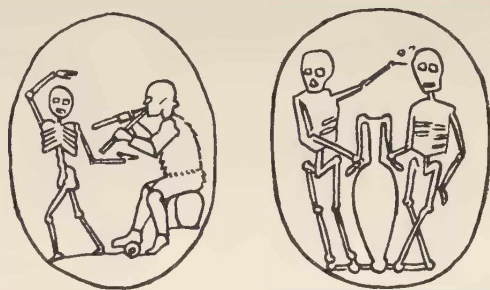


Fig. 104. — SQUELETTES ANTIQUES
SUR DES PIERRES GRAVÉES.

asiatique unit d'ailleurs souvent ces scènes isolées. On ne peut pas être plus proche par la composition du drame et par l'esprit de la doctrine religieuse.

Si le *Lalita-vistara*²⁷ montre Bodhisattva qui se dirige vers la « terre du jardin de plaisance en grande pompe », apercevant le mort porté sur un palanquin, dans les peintures et les reliefs²⁸, le défunt est posé sur le sol et barre la route. Son corps est déchiqueté par les vautours : d'une part, une procession brillante avec sa pittoresque cohue, de l'autre, le cadavre décharné. La fresque de Pise, ne représente pas autre chose. Grünwedel²⁹ a signalé ces concordances en relevant un autre thème bouddhique : le démon de la Mort attaqué par un chasseur. Rappelons à ce propos que la peinture du Campo Santo est pleine de démons chinois. Toutes les compositions avec des morts couchés, telles qu'elles se développent à Subiaco (c. 1335), dans les tableaux de Bernardo Daddi (c. 1340) et de Jacopo del Casentino (1320-1349), dans le *Bréviaire* de Blanche de Savoie (c. 1350) ou à Crémone (c. 1419) évoquent la même *Rencontre*³⁰.

La scène figure d'ailleurs dans une version chrétienne de la légende du Bienheureux, le *Roman de Barlaam et Joasaph*³¹, très populaire au moyen âge. Connue d'abord en pehlevi, l'histoire a été traduite ensuite dans toutes les langues et on la trouve au livre XVI du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. Joasaph est, lui aussi, le fils d'un roi de l'Inde ayant une vocation d'ascète. Il a été aussi tenté par les mauvais esprits et il rencontre un cadavre. Comme Siddhârta, il en est bouleversé et il médite sur le sens de la vie. Un manuscrit serbe du xiv^e siècle³² le représente debout, en face du corps dans le tombeau ouvert, et d'un moine.

Dans les transpositions occidentales de la vision, les morts sont multipliés mais cette prolifération a elle aussi un parallèle lointain. Chacun des trois cadavres n'est pas dans une décomposition analogue mais montre une désagrégation progressive, comme dans une relation bouddhique qui discerne neufs états. L'Orient est plus précis, plus minutieux dans sa définition des formes.

La description et les images des *Neuf états d'un corps après sa mort* ont eu plusieurs versions dont l'une par un poète chinois du xi^e siècle, les autres japonaises³³. Voici comment sont établis ces stades :

Premier état : Le visage livide. Sa beauté s'évanouit comme celle d'une fleur.

Deuxième état : Le corps gonflé. Le corps autrefois si beau est maintenant misérable.

Troisième état : Le corps tuméfié. Comme la vie est passagère.

Quatrième état : Le corps en putréfaction. Les squelettes de la tête et de la poitrine deviennent apparents. Ne subirons-nous pas malgré tout le destin de ce corps ?

Cinquième état : Le corps est la proie des animaux. Son ventre s'ouvre. Nulle part nos corps n'échapperont à la destruction.

Sixième état : Le corps est pourri et devient vert. Le squelette encore teint de sang est dépouillé de sa chair. Comment ne penserions-nous pas que notre corps sera dévoré par les chiens ?

Septième état : Le corps n'est plus qu'un squelette dont les membres sont encore réunis. Ce n'est que la chair qui distingue l'homme de la femme, leurs squelettes sont les mêmes.

Huitième état : Les os du squelette sont brisés et épars. Tout ce que nous aimons le plus à contempler d'un corps se pourrit et s'évanouit en poussière.

Neuvième état : Une vieille tombe au milieu de la végétation luxuriante. Lorsque nous venons visiter une tombe sur le mont Toribé, voyons-nous autre chose que des gouttes de rosée sur cette tombe ?

Le pauvre corps dont il ne reste rien était celui d'une personne illustre ; tantôt c'est une impératrice qui a vécu au ix^e siècle (Dan-rin), tantôt Ono no Komachi, modèle de grâce et femme de lettres, dont les poèmes sauvèrent le monde de la famine en provoquant l'orage lors d'une grande sécheresse en 866.

En Occident, cette progression vers le néant traverse des stades semblables. A Subiaco³⁴, le premier des trois cadavres est encore presque inchangé. Sauf le raidissement, il n'y a pas trace de désagrégation. Il correspond à ce qui, en Extrême-Orient, est le premier état. Le deuxième commence à se décomposer et le troisième est en complète putréfaction. Tous les indices du quatrième état s'y manifestent avec exactitude : les membres sont encore couverts de chair mais on voit déjà « les squelettes de la poitrine et de la tête ». Les phases de destruction sont enseignées aux trois vivants avec méthode. Sur le panneau de Jacopo del Casentino et à Pise (fig. 105), l'évolution commence par le deuxième état : le premier corps est ballonné, les joues gonflées, le ventre monstrueusement proéminent ; le deuxième mort est dans le quatrième état, le troisième dans le sixième ou septième. On ne peut pas se rendre compte si le squelette y est ou non taché de sang. A Crémone³⁵ et dans le diptyque attribué à Bernardo Daddi (c. 1340, Florence), les trois cadavres sont dans une fosse commune. Dans tout ce groupe, chacun

des trépassés figure moins un personnage distinct (roi, prélat, chevalier, etc...) qu'un nouveau stade de la dislocation. A Poggio Mirteto³⁶, en face d'un roi couronné, à cheval, sont étendus trois cadavres de rois qui semblent présenter la succession des déchéances futures. Le *Dit des trois morts* devient un *Dit des trois états*. Le développement bouddhique est abrégé mais il exprime la même idée dans les mêmes termes.

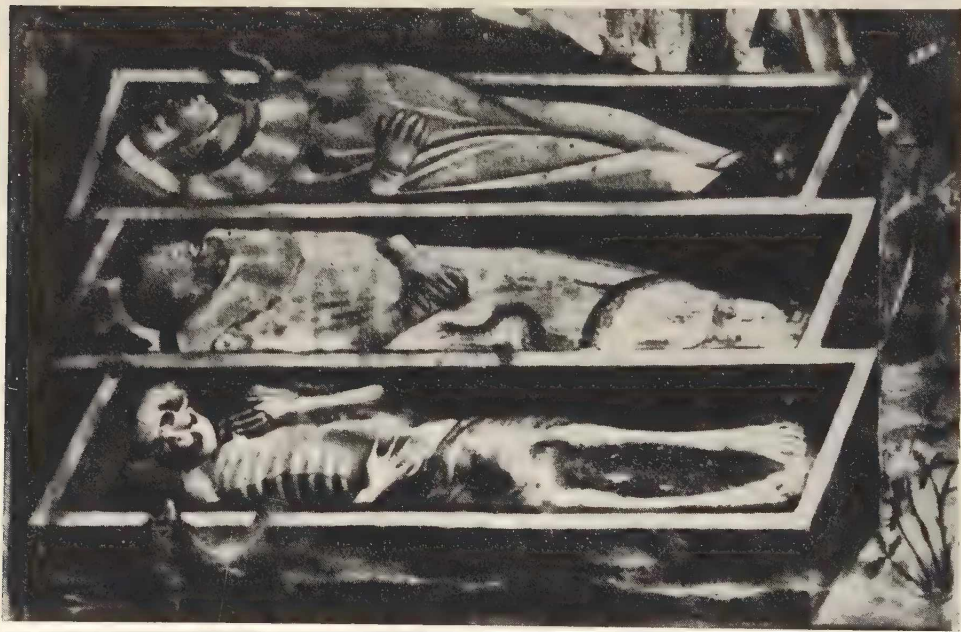


Fig. 105. — LES TROIS ÉTATS DU CORPS APRÈS LA MORT : Pise, Campo Santo, 1350-1360.

Ce sont des corps décomposés dans leur cercueil qui se retrouvent sur les monuments funéraires. Un tombeau entr'ouvert, montrant à tous son contenu, est-ce autre chose que la transposition du *Dit* dans la réalité? Le drame est continué avec de vrais vivants et de vrais morts, en bouleversant une tradition sacrée : rien ne périt pour les Chrétiens, ni l'âme ni son enveloppe faite à l'image de Dieu. Les gisants gothiques reposent les yeux ouverts, en attendant l'appel des trompettes. Aucun tourment ne les altère. Ils appartiennent déjà à l'ordre éternel. La mort efface l'imperfection et rajeunit. Longtemps, tous les défunts ont l'âge de la résurrection, fixé par les théo-

logiens comme celui du Christ, de trente à trente-trois ans. Dans le contrat pour son tombeau, Louis XI spécifiera encore qu'il veut y avoir « le plus beau visaige que pourrès fere et jeune et plein... et ne le faicte point chauve »³⁷. En conférant aux morts leur paix et une beauté impérissable, l'artiste exprime la raison même de sa foi.

L'idée de figurer le corps dans sa putréfaction appartient à une religion plus âpre. Elle correspond au christianisme ascétique, craignant la vie, hostile à la beauté et au bonheur, dont Huizinga³⁸, dans son *Déclin du moyen âge*, signale l'extraordinaire ressemblance avec



Fig. 106. — TROISIÈME ÉTAT DU CORPS APRÈS LA MORT :
Tombeau du cardinal Lagrange. Avignon, Musée Calvet.

les conceptions bouddhiques. Les tombeaux sculptés, offrant à la méditation le spectacle d'un cadavre, procèdent directement de la peinture représentant depuis un siècle les morts décomposés. Le plus ancien exemple daté, de 1362, se trouve d'ailleurs aux portes de l'Italie, à La Sarraz, en Suisse, où il reprend le thème des fresques transalpines. L'un des premiers, en France, à vouloir son effigie en décomposition sur son tombeau, Guillaume de Harcigny, de Laon († 1393)³⁹, a visité l'Orient, et, en rentrant par l'Italie, a pu voir lui-même à Pise la grandiose figuration de la *Rencontre*.

Les inscriptions qui accompagnent souvent ces bas-reliefs répètent parfois les mots des anciens dits, dont s'inspirèrent les imagiers gothiques :

Tels comme vous ung temps nous fûmes,
Tels vous serez comme nous sommes...

proclament, dans un récit du XIII^e siècle, les morts dont l'un fut cardinal. « Tu seras bientôt comme moi un cadavre fétide, pâture des vers », rappelle le phylactère fixé au-dessus des restes du cardinal Lagrange, mort en 1402 à Avignon, représenté dans la même phase que le troisième cadavre de la fresque pisane (fig. 106). Mais la sentence concorde aussi avec le poème oriental : « Comment ne pensions-nous pas que notre corps sera dévoré par les chiens ? » Une peinture montrait aussi, dans la même ville⁴⁰, le corps décomposé d'une femme, à l'intérieur d'une bière ouverte, une *Ono no Komachi* occidentale, avec pour épitaphe :

Une fois fus sur toute femme belle
mais par la Mort suis devenue telle...

A Moulins, un faux tombeau exhibant le mort, le ventre fendu (cinquième stade), porte l'inscription : « Mon corps qui fut beau jadis n'est plus que pourriture », évoquant un vers des *Neuf états* : « Le corps autrefois si beau est maintenant misérable ». L'humilité chrétienne est enseignée par des paroles qui rendent un même son. Si des sentences semblables avaient déjà été inscrites sur des dalles funéraires, c'était sous une forme lapidaire⁴¹ et sans aucune transposition plastique, tandis qu'à la fin du moyen âge, ces textes plus explicites rejoignent l'illustration terrible qu'ils commentent. La mise en scène bouddhique de la *Rencontre* se trouve spontanément restituée en Occident, le visiteur ou le passant prenant la place de Siddhârta.

La variante de cette rencontre avec les morts debout, tels qu'on les voit dans une série de ces représentations, s'échelonnant de Santa Margarita, près de Melfi, la cathédrale d'Arti, San Flaviano de Montefiascone, jusqu'aux poèmes et aux figurations françaises, correspond aussi à une version précise du même mystère : à Qizil⁴², en Asie Centrale, sur une peinture exécutée avant le IX^e siècle dans la grotte du Marin, le squelette n'est pas couché mais il se dresse en face d'un moine. Le crâne se tourne vers lui et il lui parle. L'image d'un Franciscain, sans doute saint François lui-même, désignant un mort, dans l'église inférieure d'Assise (c. 1325)⁴³, est tout à fait semblable (fig. 107). Cette réduction du drame à deux acteurs n'est pas une exception. Il en existe des exemples à Padoue (salle capitulaire de

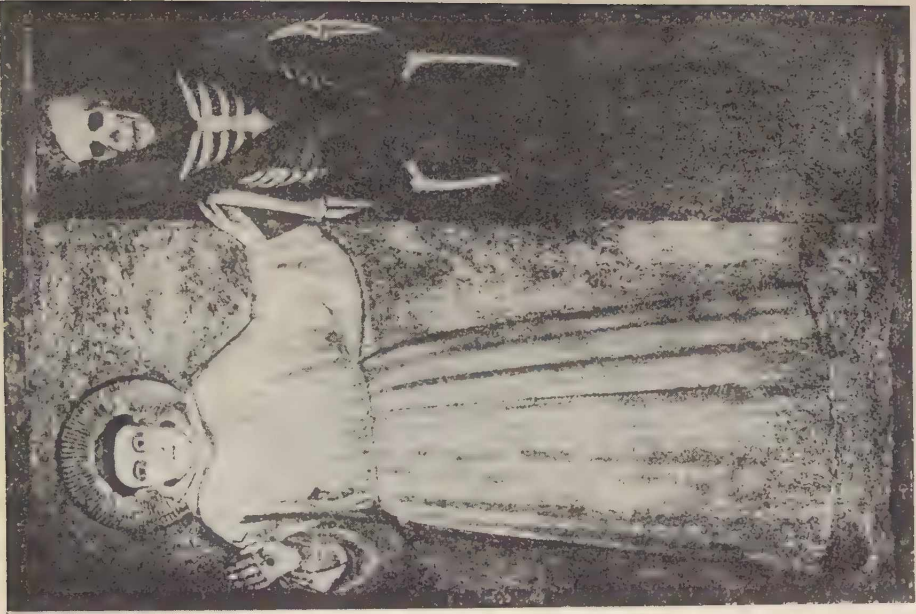


Fig. 107. — LE MOINE ET LE SQUELETTE : A. Qizil, Asie Centrale, avant le ix^e siècle.
B. Assise, Basilique Inférieure, c. 1325.

Saint-Antoine), à Côme (fresque de Broletto), à Naples (dalle sculptée à San Pietro Martire, 1361)⁴⁴, dans un manuscrit français du x^v^e siècle⁴⁵. On a même pu se demander si cette formule elliptique était à l'origine de ce développement et si le nombre des figures avait été triplé ensuite pour donner plus de force à la leçon et en vertu du symbolisme trinitaire⁴⁶.

Un élément nouveau doit être signalé dans ces visions : les hommes couchés, réduits à l'immobilité et au silence, avec leur corps progressivement anéanti, sont une affirmation brutale de réalisme et des lois inéluctables de la nature, tandis que les squelettes debout, parlant et agissant, transgressent ces lois et entrent dans la sphère surnaturelle. Dans la *Fontaine de toutes sciences*⁴⁷, à la question : « Les morts reviennent-ils en ce siècle ? » Sidrach répond : « Pendant un clin d'œil seulement, lors de la venue du vrai prophète (Jésus-Christ) et au Jugement Dernier ». Les morts qui se dressent devant les hommes ne sont donc pas de véritables morts mais des esprits prenant la forme de cadavres qui côtoient le règne diabolique. L'Enfer se superpose à la dégradation physique et lui confère une force active. C'est sous son signe que nous allons voir se développer la danse macabre dont le sinistre déploiement succède au *Dit de la Rencontre*.

Lauffer a entrevu ses origines asiatiques⁴⁸. Dans la mythologie bouddhique, où les cadavres vivants sont particulièrement nombreux, ils s'associent souvent au monde des démons. Certains suppôts de Pâpiyân se revêtent des signes de la mort. Le *Lalita-vistara*, nous l'avons vu, en énumère « quelques-uns avec des corps débiles, formés d'amas d'ossements... et d'autres qui avaient la peau, la chair et le sang desséchés », dont l'un avec un crâne en guise de masque se trouve sur un relief du Gandhâra⁴⁹. Sur une bannière de Touen-houang (x^e siècle environ) l'assaut de Mâra montre deux de ces squelettes : l'un brandit une tête coupée, l'autre, sautillant sur un plateau en flammes et tirant de l'arc, esquisse déjà un pas de danse (fig. 108). Sur le rouleau d'un peintre Song, Kong K'ai⁵⁰, une troupe de diables décharnés s'avance en grimaçant et en se désarticulant.

Les génies funéraires, tels que les Vetâlas ou les Citipatis, ont les mêmes apparences. Les Vetâlas sont des esprits qui hantent les tombes et pènetrent dans les morts en leur donnant des pouvoirs

magiques. Les trépassés s'éveillent et rentrent dans la vie. Ils bougent, ils parlent. Les vingt-cinq histoires des Vetâlas sont racontées dans le *Vetâlapancavimçati* par un cadavre. Certains d'entre eux deviennent les compagnons des hommes dans leurs multiples aventures. Connues dans l'Inde, leurs fables se développent dans le Tibet, pays des grands sorciers, qui établissent un rituel spécial pour leur conjuration. Les génies sont figurés dans la peinture. Sur la bordure d'un médaillon⁵¹, un cimetière entier est animé. Les défunts se lèvent par la puissance

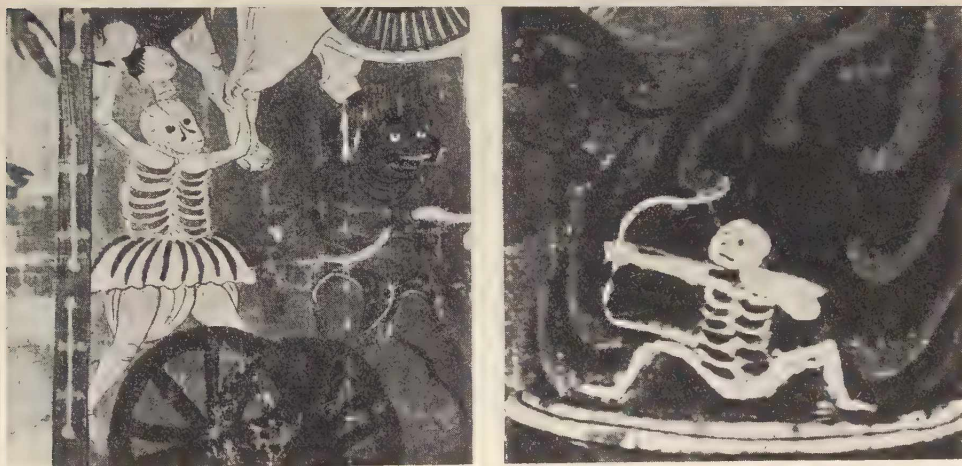


Fig. 108. — DÉMONS-SQUELETES : Touen-houang, x^e siècle environ.
Paris, Musée Guimet.

des Vetâlas et exécutent une danse macabre, revêtus encore de leur enveloppe charnelle. Par contre, les Citipatis, protecteurs des cimetières ne sont que des squelettes. Deux d'entre eux prennent place dans l'entourage habituel de Yama, dieu des Enfers et de la Mort⁵². Le couple danse sur une dépouille. Comme le démon-squelette de Touen-houang, il est environné de flammes. On croit entendre le cliquetis précipité et sec de leurs ossements. Dans la furieuse agitation des monstres et des divinités, ce sont encore les morts qui trépigment avec le plus de violence.

De même qu'en Occident, les danses macabres sont introduites dans les spectacles théâtraux joués lors des cérémonies bouddhiques. Il y a quelques années, le temple lamaïque de Pékin conservait

encore des masques en forme de crânes et des vêtements peints comme des squelettes. Un des démons de la bannière de Touen-houang semble être lui-même déguisé ainsi, donnant la preuve que ces habits étaient déjà utilisés à cette époque. Au Tibet, les deux Citipatis interviennent dans le jeu Tsam⁵³, où ils se jettent sur un corbeau voleur. Un autre jeu montre les démons de la Mort vêtus aussi de robes avec des os tracés en blanc et noir, qui cherchent à s'emparer d'un homme, comme dans les représentations du moyen âge.

Tous les voyageurs parlent de ces ballets d'Asie Centrale avec les morts ressuscités, qui restituent dans l'immobile grandeur d'un paysage triste, des gestes et des mouvements fixés depuis un millénaire⁵⁴. Il est généralement admis qu'ils y ont été inaugurés par Padmasambhava au VIII^e siècle. Lors des cérémonies de la consécration du monastère Sam-yas, bâti par le moine sorcier, l'apôtre du bouddhisme dans le Tibet, venu des mystérieuses régions d'Udyâna, on a joué une pantomime représentant la vie du fondateur⁵⁵. Et toute cette vie est traversée par l'obsession des danses et des cadavres, tout en reprenant les éléments de l'histoire du Bienheureux. Comme le Bouddha, il est d'origine princière et né sur un lotus. Il a aussi choisi l'exil mais en le commençant par des assassinats et en dansant dans un « habit de cimetière décoré d'ossements ». Comme le Bouddha, il a été tenté mais dans un cimetière, et ce sont des Dâkinîs, vampires portant des têtes de mort, et des cadavres qui lui ont donné ses livres d'exorcismes. Un culte farouche s'est répandu dans ces régions, en radicale opposition avec le mysticisme doux de l'enseignement de Çākya-mouni. Les thèmes lugubres sont constamment associés à ses spectacles d'apparat et à ses rites de sorcellerie, avec leurs conventions stabilisées comme dans une liturgie. Selon *rGyal-rabs*, une danse Tsam aurait déjà été exécutée au temps du premier roi bouddhiste Srong-bcañ-sgam-po (c. 630). Les *Annales du Tibet* compilées d'après les anciennes sources en 1327 à Sam-yas même, décrivent des représentations semblables, dans le tumulte des places pleines d'hommes à têtes noires, et le tonnerre des instruments⁵⁶. Lorsque Rubrouck⁵⁷ et Odoric de Pordenone⁵⁸ évoquent les Tibétains, ils les présentent sous une lumière macabre, faisant des tasses et des hanaps avec les crânes de leurs parents. Des crânes emplis de sang que l'on boit sont mentionnés aussi dans les légendes du pays⁵⁹.

L'expansion du lamaïsme a lieu précisément au ^{xiii}e et au ^{xiv}e siècles. La cour mongole, installée à Khanbaliq en 1264, l'a spécialement favorisé. Le lama Pags-Pa, inventeur d'une écriture basée sur l'alphabet tibétain, assurant une meilleure transcription du chinois, fut reconnu par Qoubilaï comme chef suprême de l'église bouddhique. Le grand sorcier rDo-rje-dpal (1284-1376) était chargé de l'inspection des rites. Jusqu'à la fin du règne des Yuan, Pékin devient un centre lamaïque⁶⁰. Avec son évêché et ses missions accréditées à la



A



B

Fig. 109. — LES CITIPATIS : A. Peinture tibétaine. — B. *Chronique de Nuremberg*, par Wolgemut, 1493.

même cour, c'était aussi un centre franciscain. Les Frères Mineurs ont pu connaître ces mystères. Or, d'après Mâle⁶¹, ce sont les Franciscains qui ont imaginé les danses macabres en Europe.

Ce ballet serait né dans un sermon mimé. Pour illustrer ses paroles sur la mort, un moine mendiant les aurait fait accompagner de scènes vivantes. Des figurants costumés en rois, en prêtres, en soldats, en laboureurs, étaient happés devant sa chaire par des acteurs enveloppés de linceuls. Les vastes compositions avec les personnages multipliés dansant avec les trépassés reprennent directement ces pantomimes dramatiques. Comme preuve de cette genèse, n'avons-nous pas la fresque d'Assise, où saint François lui-même, dans l'attitude d'un orateur, désigne un squelette?

C'est ce tableau qui a le plus d'analogie avec une fresque du

Turkestan chinois de plusieurs siècles antérieure. Les mystères joués dans les églises semblent avoir les mêmes affinités avec les danses lamaïques. Le prédicateur, qui fait saisir le vif par les revenants, est un sorcier et toute l'action est moins une pieuse allégorie qu'un exorcisme⁶².

Des images de morts dansant ont été aussi transmises directement par des dessins : le *Liber Chronicarum* de Schedel (1493)⁶³ illustré par Wolgemut et par son atelier, montre deux squelettes sautillant non pas avec des hommes vivants mais sur un cadavre qui, lui aussi, commence à s'agiter. Le couple des Citipatis est presque sans changement dans une gravure de Nuremberg (fig. 109).

La floraison des thèmes macabres à la fin du moyen âge a été puissamment favorisée par la nature de son évolution. Le culte nouveau de la Passion, l'Apocalypse, l'Enfer ressuscités, le goût du mélodrame et des allégories ont stimulé l'ampleur de ces visions. Mais toutes leurs formes, les corps couchés avec les stades de leur décomposition, les corps debout, les corps dansant, reflètent le spectre de la mort qui a hanté l'Asie bouddhique. L'intervention des danses exécutées par des acteurs apporte un élément de plus, et non le moins frappant, à ces rapports.

III

L'Antiquité classique, avec ses larves et ses squelettes gesticulant, contient un embryon du cycle de la Mort tel qu'il se répand au moyen âge, mais c'est l'Asie Centrale et Orientale qui en précède directement le développement dans toutes ses phases et dans un même esprit d'enseignement, affirmant sa primauté dans un réseau de convergences.

Le phénomène est important et définit tout un aspect de cette époque où tant de forces hétérogènes entrent brusquement en jeu et s'entrechoquent, en propageant souvent des systèmes analogues. Nous en avons déjà noté de nombreux cas.

Introduits d'abord par des courants gréco-romains, les génies stéthocéphales sont retransmis ensuite par les Enfers asiatiques, avec des masques multipliés sur toutes les articulations. L'objet vivant

se restitue comme un canope antique mais se répand dans les bestiaires flamands, démonisé, accru de corps entiers de bêtes ou d'hommes ainsi que dans les *Tentations* extrême-orientales. Le calice de fleur s'épanouit en Occident comme un support des dieux bouddhiques et brahmaniques et non comme un caprice hellénistique vers lequel il ne revient qu'avec la Renaissance.

Des thèmes élaborés sur un même fonds de la Méditerranée et de l'Asie, des thèmes orientaux ayant agi sur l'hellénisme, des thèmes hellénistiques passés dans les civilisations de l'Orient, ont survécu avec continuité dans les foyers lointains, mis à l'abri des bouleversements du moyen âge et recommencent à circuler entre les deux mondes. Conditionnées par le complexe gréco-bouddhique, ces concordanances et ces identités d'éléments en favorisent maintenant une nouvelle migration vers l'Ouest. C'est un curieux destin que cet exode et ce retour de tout un groupe de formes fantastiques, après un long séjour dans des cultures plus stables. Ayant passé par l'Inde, la Haute-Asie, la Chine, elles en reviennent transfigurées, chargées de signification et de légendes, prêtes à se réintégrer à l'épopée de l'Occident.

Les étonnantes figurations du ciel chrétien; où les images de l'Évangile et de la Bible, les signes et les allégories sacrées prennent place à l'intérieur des roses des vents et des planètes, et des couronnes du Zodiaque⁶⁴, qui s'établissent dès la période carolingienne, se ressentent aussi de ces courants successifs et convergents. Elles ne relèvent pas seulement de l'hellénisme faisant revivre l'astrologie babylonienne. Des thèmes bouddhiques, nourris par les mêmes sources, en renouvellent, à un moment donné, certains aspects. Les plus anciennes compositions connues des vastes réseaux de médaillons réglant un ordre des figures religieuses ont été combinées d'ailleurs avec ces spéculations orientales. Elles apparaissent dans un foyer où se rencontrent les civilisations bouddhique et iranienne et les voies reliant la Chine et l'Inde à l'Asie antérieure : l'Afghanistan.

A Kakrak⁶⁵, toute la coupole du sanctuaire est décorée d'un amoncellement de roues : une au centre, sur la calotte, sept autres engrenées sur la circonférence. Mais chacune d'elles forme, elle aussi, une même couronne de cercles (fig. 110). L'ensemble constitue une horlogerie aux innombrables disques inscrits les uns à l'intérieur des

autres. Ces disques composent les auréoles des Cent Bouddhas. Au milieu, Bodhisattva Maitreya, apparenté au Mithra iranien, est entouré de seize figures assises. Dans les circonférences tangentes, onze Bouddhas plus petits encadrent un Bouddha central. Tout le tableau est ordonné sur les rayons divins où les mandorles émanent les unes des autres et se groupent conformément aux nombres et aux courbes



Fig. 110. — COMPOSITION COSMOGRAPHIQUE DES CENT BOUDDHAS :
Kakrak, première moitié du ^{ve} siècle.

sacrés. On en ressent comme un éblouissant vertige. A Bâmiyân, des compositions analogues ont été signalées dans les grottes J et K⁶⁶. Un diadème kouchâno-sassanide à croissant triple, porté par un roi-chasseur, indique à la fois la date — première moitié du ^{ve} siècle — et l'origine de ces combinaisons, la Perse, tournée directement vers le berceau de la pensée astrologique. Le réseau de sphères et de lumière, autour des représentations religieuses, relève de la géométrie et des figures de ses échafaudages cosmiques.

Dans le Tibet et au Japon, ces constructions graphiques s'intègrent aux rites et aux cérémonies du culte. On les appelle des

mandalas, des *mandaras*, en tibétain. Toute la hiérarchie des dieux et des symboles indestructibles y est rangée autour de la puissance primordiale, dans son domaine, le Paradis. Huit figures, dont le Bouddha Cākya-mouni, rayonnent autour d'Amoghapaça, forme de Bodhisattva Avalokiteçvara⁶⁷. Huit Bucchôs, huit grands Bodhisattvas et huit rois de Science, jaillissent successivement du Bucchô synchrétique Shoissaibucchô, comme son émanation directe⁶⁸. Seize Bodhisattvas, trente-deux Bodhisattvas suivis de plusieurs rondes de dieux et de génies, décrivent des cercles concentriques⁶⁹. Parfois les personnages alternent avec le Zodiaque⁷⁰. Le rayonnement de la sagesse et de l'amour bouddhiques, sagesse qui illumine la vérité et dompte le vice, amour qui embrasse toutes les existences dans la bienfaisance compatissante du pouvoir cosmique, est également représenté dans ces compositions⁷¹. Les sphères se multiplient, en multipliant les signes et la puissance de la figure. Leurs mouvements s'engendrent et s'enchaînent. Jamais les diagrammes à demi abstraits du monde spirituel ne furent si purs, si savamment bâtis. L'initiation aux grands mystères et même le Nirvâna, n'étaient-ils pas atteints par leur contemplation? C'est une spéculation de géomètres mais c'est aussi de la magie et un moyen d'évocation. Non seulement l'Inde mais l'Univers entier, avec ses continents, le ciel et tous ses habitants, les sept objets précieux et les trésors sont journellement offerts au Bienheureux, cernés dans un réseau de trente-deux cercles emboîtés.

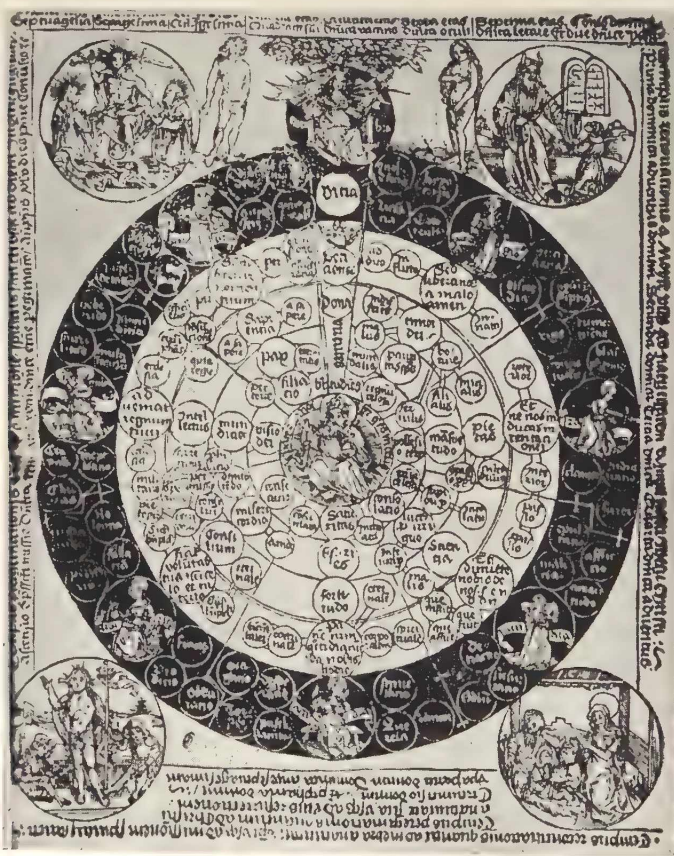
Les compositions occidentales qui, entre temps, ont ressenti l'action des astronomes arabes, restituant un ancien fonds oriental plus rigoureux et plus sauvage que les systèmes hellénisés, finissent par adopter cette luxuriance des abstractions et des symboles. A partir du x^v^e siècle, plusieurs figurations en roue deviennent de véritables mandalas (fig. 111). Sur une gravure de Traut, quinze disques sont ajustés à trois grands cercles concentriques. Ils constituent une triple rose ou plutôt un engrenage de médaillons où se déroulent les phases de l'Évangile. Au centre, dans le « Paradis », se place la Trinité. La Vierge avec sainte Anne se trouve aussi dans son domaine. Les couronnes contiennent successivement ses cinq Joies, ses cinq Douleurs, ses cinq Triomphes qui apparaissent comme une émanation auréolée de la puissance divine. Comme en Asie, les relations cachées des choses sont révélées par une série de rotations.



A



B



C

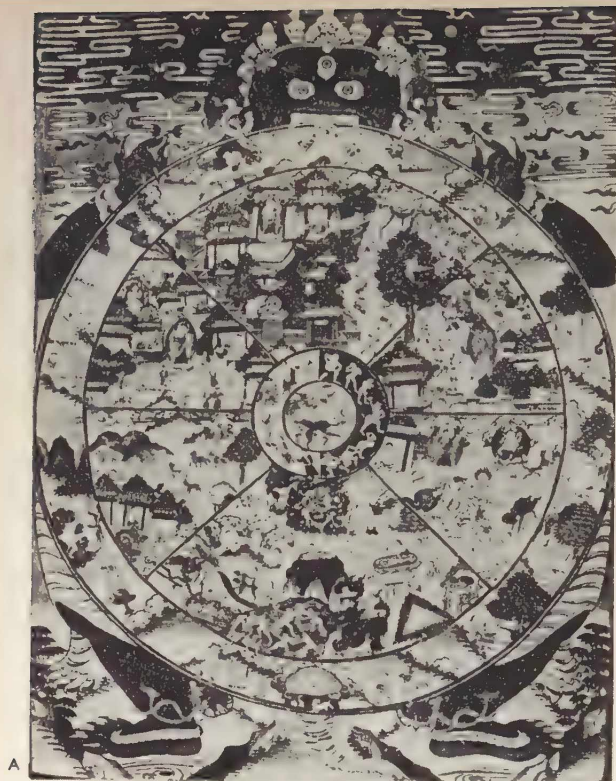
Fig. 111. — MANDALAS : A. *Tripitaka*, Encyclopédie bouddhique. — B. *Les Joies et les Triomphes de la Vierge*, par W. Traut, c. 1510. — C. *Les Vices et les Vertus*, Nuremberg, c. 1490.

Sur une gravure bavaroise exécutée vers 1490⁷², ce sont les Vices et les Vertus qui tournent dans une semblable machinerie : quatre-vingt dix disques avec des inscriptions s'engrènent à l'intérieur de quatre cercles concentriques ; au centre, le Tout Puissant. Cinquante-sept disques, contenant les Péchés Capitaux avec leurs satellites dominés par la Superbia et la scène de la Chute, se déploient dans un cinquième anneau noir. Ici aussi, les liens entre les forces sont illustrés par les mouvements giratoires qui se transmettent. Les sentences, les mots relatifs aux différentes Vertus jaillissent du Créateur en une nuée de ronds se heurtant aux Vices correspondants qui les entourent. Ainsi Mansuétude, Piété se trouvent en face de Colère, Indignation, Blasphème. La zone obscure est écartée par l'éclatement de la zone claire. Représenté de cette façon, le monde moral devient intelligible, mais cette initiation revêt aussi, comme dans le mandala, un caractère magique. En précisant le mécanisme et les rapports entre les Vices et les Puissances qui les combattent, en les chiffrant et en faisant tourner leur nom et leurs figures, le jeu des cercles sert, somme toute, à conjurer le mal⁷³.

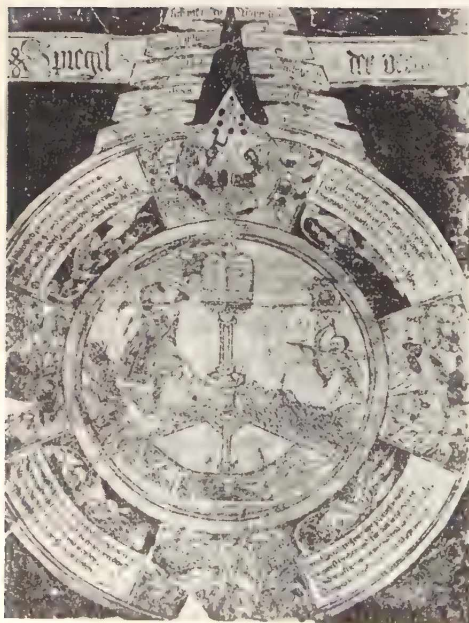
La composition contient un élément nouveau : les roues sont cloisonnées par des rayons les divisant en sept compartiments égaux, groupés autour du centre. Mais le système est lui aussi bouddhique et se rattache aux roues de la Transmigration-Bhavacakra. D'après le *Vinaya*, la Discipline, la deuxième corbeille des Saintes Écritures du Bouddhisme, Çakya-mouni lui-même aurait ordonné d'en peindre la représentation au-dessus de certaines parties du monastère de la manière suivante :

Il faut faire un cercle en forme de roue, au milieu placer l'essieu. Puis faites cinq rayons pour séparer les représentations des cinq voies : en bas de l'essieu, et, des deux côtés, les démons affamés et les animaux ; au-dessus, il faut peindre les hommes et les dieux⁷⁴.

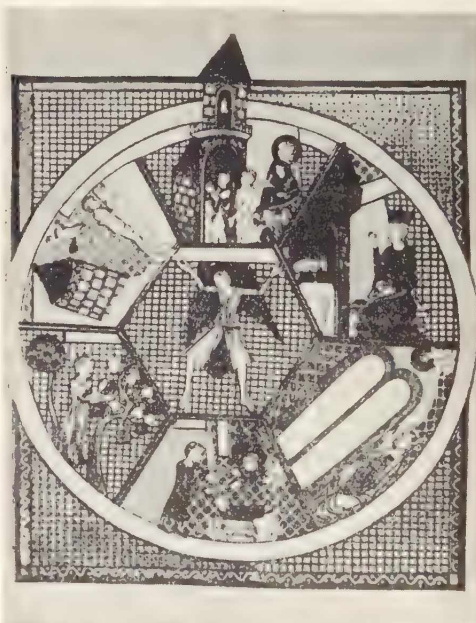
Les cinq voies de régénération, infernale, démoniaque, bestiale, humaine, divine, selon les démérites et les mérites de l'être, tournent à l'intérieur du Samsâra, la roue du cycle infini de la Vie. L'essieu contient une image du Bouddha, accompagné de trois formes, un pigeon symbolisant la Convoitise, un serpent symbolisant la Colère, un porc symbolisant l'Ignorance.



A



B



C

Fig. 112. — LA ROUE DE LA TRANSMIGRATION : A. Peinture tibétaine, Musée de Hambourg. — B. Miroir de la Sagesse, Nuremberg, 1448 — C. Les Six Ages du Monde, Bréviaire d'amour, par le Maître Ermengau, xiv^e siècle.

La figure est reproduite à Adjantâ, au ^{vi}^e siècle⁷⁵ et ne change ni au Tibet ni dans les temples chinois modernes. Seule une sixième voie de la genèse parmi les asuras s'ajoute généralement aux autres, tandis que dans l'essieu se trouvent, en plus, des hommes qui montent vers les divinités et redescendent dans les Enfers. Tous les compartiments sont combinés moins comme des registres plats que comme des fenêtres ouvertes sur des pans d'univers.

Deux éléments concordent, dans ce tableau, avec le mandala bavarois : le thème moral des Vices et des Vertus, superposés aux successions des vies dans des registres différents, la forme du cloisonnement délimitant les voies des régénérations selon les démérites et les mérites. Dans la figuration des *Sept Péchés*, par Bosch⁷⁶, l'analogie est plus frappante encore. Elle est inscrite dans la même roue avec les rais distribués d'une même façon et démunis de médaillons. Ce ne sont pas non plus des signes et des allégories abstraites qui s'y déroulent. Les scènes se déploient dans des paysages, dans des maisons, comme des petits mondes indépendants. Ici aussi, la roue est comme une rose de fenêtres. C'est le même jeu magique qu'à Adjantâ.

Le Bhavacakra ordonne aussi le *Miroir de la Sagesse*, avec son cycle de la Vie et de la Mort, sur une gravure allemande montrant les différentes manières de traverser le monde et leurs compensations (fig. 112). L'essieu est élargi, mais on y voit, comme dans les roues bouddhiques, un pèlerin qui monte un escalier pour le redescendre ensuite, poursuivi d'une part, par un démon, de l'autre par la Mort. Les correspondances entre les vies se succédant dans les transmigrations et les destins des âmes, conformément au dogme chrétien sont surprenantes. On y retrouve les six voies de régénération. Dans la zone de la naissance, parmi les Enfers, en bas, se place la gueule de Léviathan ; dans celle de la naissance parmi les dieux, en haut, la Trinité, avec la Vierge et les Élus. A gauche, dans les registres des naissances parmi les animaux, figure la vie dans le péché, représentée par un banquet joyeux, dans celui de la naissance parmi les hommes, la vie vertueuse, à l'ombre d'une chapelle avec un crucifix. En face, les scènes de la résurrection des morts et du Jugement Dernier, sont distribuées en deux registres. Les élus se trouvent dans celui de la naissance parmi les asuras, tandis que les damnés sont dans

celui de la naissance parmi les démons affamés. Les images alternent avec des figures d'anges et des panneaux à inscriptions, mais leur disposition concorde avec les lois bouddhiques des vies nouvelles données en récompense des existences antérieures. La planche a été exécutée sans doute, vers 1488⁷⁷, à Nuremberg où Wolgemut gravait, quelques années plus tard, les deux Citipatis dansant.

Dans le *Bréviaire d'Amour* du Maître Ermengau (xiv^e siècle)⁷⁸, une roue à six compartiments contient non pas la vie d'un homme, mais celle du monde : les âges bibliques qui correspondent à son enfance, à son adolescence, à sa jeunesse, à sa virilité, et l'âge du Christ qui les rénove, sont déployés à l'intérieur du disque comme dans une roue de la Transmigration.

Superposées aux réseaux circulaires perpétuant les traditions antiques islamisées, ces formes bouddhiques les recomposent en multipliant et en accélérant les rotations. Elles en inspirent un développement nouveau, plus rigoureux encore et plus complexe, et introduisent des thèmes précis d'incantation et de révélation sacrée. De même que les évocations des morts, les diagrammes en roses et en couronnes de cercles faisant tourner les représentations, les noms et les symboles dans un cosmos géométrique, confinent à une sorcellerie et enrichissent le moyen âge d'un kaléidoscope exotique.

IV

Un ruban ondulé entoure souvent, en Occident, les roues cosmographiques et même de simples auréoles (fig. 113 et 114). C'est le nuage conventionnel des Chinois, le *tchi*, qui se répand depuis un certain temps sur une vaste zone. En Perse, où il devient l'un des motifs fondamentaux de la décoration, le hiéroglyphe du ciel est parfois associé à la légende du petit nuage dont Dieu fait suivre le prophète, avec son ombre protectrice et amicale. Mais il est propagé surtout comme un tracé ornemental qui flotte sur les tissus et les tapis, autour des fleurs, en les baignant dans sa fraîcheur⁷⁹. Par contre, l'art gothique conserve généralement son symbolisme primitif. Le dessin du tchi y apparaît d'ailleurs très tôt. Des nuages « à la chinoise »

sont signalés déjà dans les Apocalypses anglo-normandes et dans un *Psautier* du milieu du ^{xiii}^e siècle⁸⁰. Leurs festons aux déchirures profondes prennent, au début, une épaisseur et une rigidité archaïques mais ils retrouvent leur grâce et leur nervosité chez Jean Pucelle⁸¹ et dans de nombreux manuscrits contemporains. La fumée devient comme une étoffe légère mais dense, opaque, entortillée autour de la mandorle ou suspendue au ciel comme un rideau, nouant des chiffres compliqués.

C'est sous cette forme que le nuage conventionnel va être cons-

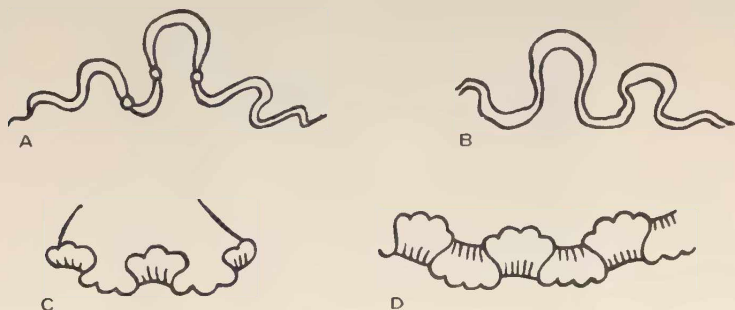


Fig. 113. — NUAGES CONVENTIONNELS : A. Le tchi chinois. — B. Le tchi gothique. — C. Bordure d'un capuchon chinois, d'après Li Long-mien. — D. Nuage d'une auréole gothique, gravure du ^{xv}^e siècle.

tamment utilisé. On le voit autour de Dieu le Père, de la Trinité, du Christ⁸², entremêlé aux cercles angéliques, cernant les roues de l'univers⁸³. En mentionnant la bande sinueuse qui joue un rôle si important dans les encadrements et les supports des anges et des visions de saints, Cloquet⁸⁴ décrit, en fait, un tchi. Parfois il constitue de vrais rubans, tels qu'ils ont été copiés sur les tapis persans et les soieries d'Europe⁸⁵, froissés, tordus, qui courent autour des miniatures. Leur écriture se raffermît pendant le ^{xv}^e siècle. Les courbes deviennent plus régulières et rigoureusement symétriques. Le nuage n'est plus une banderole aérienne. C'est un tissu plus lourd dont les coques sont repliées de part et d'autre, en répétant toujours le même tracé. La nouvelle disposition relève aussi directement de formes et de symboles extrême-orientaux où le nuage devient un habit de dragon et une enveloppe céleste, drapant le corps humain, comme la colonne de l'univers, dans son étoffe. Des capes et des colliers portés par les

divinités et par les hommes ont été expliqués par ces systèmes cosmiques⁸⁶. Figuré primitivement par un tissu, le nuage finit par se confondre avec lui en se durcissant, et par courir sur les collerettes, les capuchons, les retroussis des jupes et les volants, avec la qualité d'un ornement aux replis uniformes. Sur le rouleau attribué à Li Longmien, plusieurs démons de Kouei-tseu-Mou ont leurs vêtements bordés selon cette mode, dont le dessin est identique au tchi gothique (fig. 113, C et D). Le ciel chrétien se trouve ourlé comme une robe chinoise.

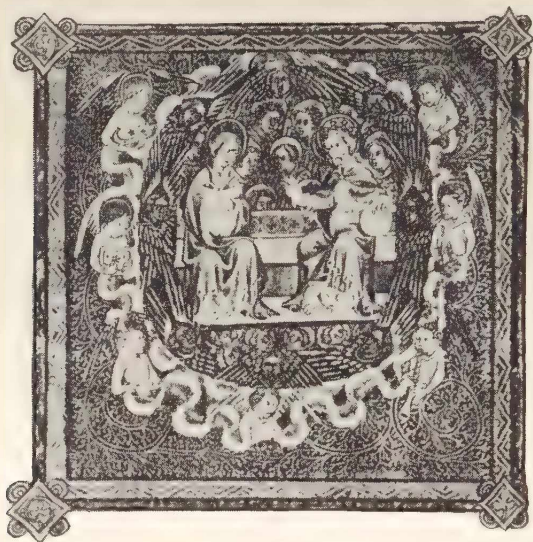


Fig. 114. — MANDORLE AVEC UN NUAGE TCHI : *La Cité de Dieu*, c. 1385.
Bibliothèque Vaticane.

NOTES DU CHAPITRE VII

1. Ph.-Ed. Foucaux, *Le Lalita-Vistara*, *Annales du Musée Guimet*, VI, Paris, 1884, chap. XXI, p. 261 et s. Le livre a été traduit en chinois en l'an 65.

2. J. Hackin, *Guide catalogue du Musée Guimet, Les collections bouddhiques*, Paris, 1923, p. 73, et *Les scènes figurées de la vie de Bouddha, Mémoires concernant l'Asie orientale*, II, 1916, pl. IV.

3. B. Laufer, *Neue Materialien und Studien zur buddhistischen Kunst*, dans *Globus*, 73, 1898, p. 27 ; A. de Gubernatis, *Le Bouddhisme en Occident, avant et après le Christianisme, Rivista degli studi orientali*, II, 1908-1909, p. 210 et s. ; H. Günter, *Buddha in der abendländischen Legende*, Leipzig, 1922, p. 259-262.

4. J. Damrich, *Antonius der Einsiedler, eine legendarisch-ikonographische Studie*, *Archiv für christliche Kunst*, 1901, p. 81 et s. ; J. List, *Das Antoniusleben des Hl. Athanasius des Grossen*, Athènes, 1930.

5. R. Graham, *A picture-book of the life of Saint Anthony the Abbot, executed for the*

monastery of Saint Antoine de Viennois, *Archaeologia*, 1933, p. 1 et s. et E. Castelli, *Il Demoniacò nell' arte*, Milan-Florence, 1952, p. 115 et s.

6. H. Reiners, *Die kölnische Malerschule*, Leipzig, 1925, fig. 212.

7. A. Goldschmidt, *English influence on medieval art*, dans *Medieval studies in memory of A. Kingsley Porter*, Harvard, 1939, II, p. 721. Le rouleau encore roman de saint Gutlac date de 1230-1240.

8. Le même tourbillon diabolique autour d'une figure humaine se retrouve dans les Enfers du *Verger de Soulas* (B. N., ms. fr. 9220) et de Stephan Lochner (Musée de Cologne).

9. La composition de Schongauer est reprise chez L. Cranach (1506), sur une gravure de Cock, peut être d'après Bosch, et dans une scène du panneau du Maître de la Sainte Parenté. Elle a inspiré une série de compositions. Pour l'histoire des *Tentations*, voir A. Chastel, *La Tentation de saint Antoine*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 217 et s., Cl. Roger-Marx, *Les Tentations de saint Antoine*, *La Renaissance*, mars-avril 1936 et E. Castelli, *op. cit.*

10. Jérôme Bosch, *Tentations* du Prado et de Lisbonne, *Retable des Ermites* de Venise ; Jan Mandyn, *Tentation* de Rome et de Haarlem ; Pieter Huys, *Tentations* du Louvre, d'Anvers et de New York ; Pseudo-met de Bles, *Tentation* de Venise ; dessins de Nicolas Manuel Deutsch à Bâle et de Brueghel à Oxford ; gravure de Lucas de Leyde.

11. M. Geisberg et B. Meier, *Das Landsmuseum der Provinz Westfalen in Münster*, I, Berlin, 1914, n° 75, p. 35, pl. xvi.

12. E. Castelli, *op. cit.*, pl. 88, Lugano, coll. Thyssen.

13. *Ibid.*, pl. vii, Venise, Musée Correr.

14. M. J. Friedländer, *Quentin Matsys*, Berlin, 1929, fig. 31, pl. xxx.

15. Voici les principaux ouvrages : E. H. Langlois, *Essai sur les Danses des Morts*, Rouen, 1851 ; A. de Montaiglon, *L'alphabet de la mort de Hans Holbein*, Paris, 1856 ; P. Vigo, *Le Danse Macabre in Italia*, Bergame, 1901 ; E. Mâle, *L'idée de la mort et la danse macabre*, *Revue des Deux-Mondes*, avril 1906 ; W. Fehse, *Die Ursprung der Totentänze*, Halle, 1907 ; K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und drei Toten und der Totentanz*, Fribourg-en-B., 1908 ; L. Bégule, *La chapelle de Kermaria-nisquit et sa danse des morts*, Paris, 1909 ; W. F. Storck, *Die Legende von drei Lebenden und den drei Toten und das Problem des Totentanzes*, Tübingen, 1910 ; A. Dürrwächter, *Die Totentanzforschung*, Munich, 1914 ; A. Vicard, *Les fantômes d'une danse macabre*, Le Puy, 1918 ; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1922, p. 347-389 ; W. Stammer, *Die Totentänze*, Leipzig, 1926 ; E. Döring-Hirsch, *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*, Marbourg, 1927 ; R. Helm, *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze*, Strasbourg, 1928 ; F. Warren, *The Dance of Death*, Londres, 1931 ; R. van Marle, *Iconographie de l'art profane*, II, La Haye, 1931, p. 372 et s. ; St. Kozaky, *Geschichte der Totentänze*, Budapest, 1936.

16. S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914 ; K. Künstle, *op. cit.* ; G. Servières, *Les formes artistiques du « Dict des trois morts et des trois vifs »*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1926 ; R. Ligtenberg, *Over de legende der drie levenden en drie dooden*, Coll. Francis. Neerl., III, 4, 1934 ; L. Guerry, *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*, Paris, 1950, p. 38-57.

17. Bibl. de l'Arsenal, ms. 3142. Une miniature analogue se retrouve dans un manuscrit anglais contemporain, Brit. Mus., Arund., ms. 83 (W. F. Storck, *Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei um die Wende des XIV. Jahrh.*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IV, 1911, pl. 36) et dans le ms. fr. 378 de la B. N.

18. Tympan de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg, R. Helm, *op. cit.*, fig. 1. Dans le *Hortus Deliciarum*, le squelette d'Adam est à peine visible dans la tombe.

19. R. Helm, *op. cit.*, p. 67-69.

20. A. de Jorio, *Scheletri Cumani dilucidati*, Naples, 1810.

21. E. Le Blanc, *De quelques objets antiques représentant des squelettes*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, École française de Rome, 1887, p. 251, pl. vii.

22. A. Héron de Villefosse, dans les *Monuments et Mémoires Piot*, V, 1899, p. 58, pl. vii et viii.

23. J. Witte, *Note sur un vase de terre*, *Mémoires des Antiquaires de France*, 1869, p. 160 et s. ; J. Dubois, *Description des pierres gravées*, *Revue archéologique*, 1845, p. 487, n° 39 ; S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris, 1895, pl. 43, fig. 91-3.

24. Ces relations ont été envisagées déjà par C. Wunderer (*Ein antiker Totentanz*, dans *Illustriertes Universum*, 1897-1898, p. 555 et s. et F. X. Kraus (*Geschichte der christlichen Kunst*, II, Fribourg, 1897, p. 448-451), ce dernier se basant sur l'épigraphie latine et grecque relative à la mort.

25. E. Tölken, *Erklärendes Verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen Steine*, Berlin, 1835, VI ; J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron Stosch*, Florence, 1760, p. 517, n° 241 ; A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium zu Berlin*, Berlin, 1896, nos 6518 et 6519 ; E. Babelon, *Intailles et camées donnés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1899, pl. ix, 160.

26. C'est généralement saint Macaire, un anachorète égyptien, qui a fait parler un crâne en le touchant avec une palme, dans la série française un simple récitant, cf. L. Guerry, *op. cit.*, p. 51-52.

27. Ph.-Ed. Foucaux, *Le Lalita-Vistara*, chap. xiv, p. 167 et s.

28. J. Hackin, *Les scènes figurées de la vie de Bouddha, Mémoires concernant l'Asie orientale*, II, 1916, p. 15, pl. II ; E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1909, pl. cix, n° 209 ; C. M. Pleyte, *Die Buddhalegende in den Skulpturen des Tempels von Bôrô-Budur*, Amsterdam, 1901, fig. 58.

29. A. Grünwedel, *Mythologie du Bouddhisme au Tibet et en Mongolie*, Leipzig, 1900, p. 3 et 238.

30. A. Arti (c. 1260), Vezzolano (c. 1280), Montefiascone (1302) et dans les *Heures* de Jean du Pré, l'ermite apparaît même à côté des morts debout.

31. F. Liebrecht, *Die Quellen des Barlaam und Josaphat, Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, II, 1860, p. 314-335 ; H. Yule, *Buddha and St. Josaphat, Academy*, 1^{er} sept. 1883 ; J. Jacobs, *Barlaam und Josaphat, English lives of Buddha*, Londres, 1896.

32. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Vienne, 1906, p. 11-12, fig. 8.

33. W. Anderson, *A collection of Japanese and Chinese paintings in the British Museum*, Londres, 1886, p. 87, n° 77 (9) et p. 121, n° 205 ; E. Deshayes, *Makemonos Japonais illustrés du Musée Guimet*, s. d. (polycopié).

34. G. Servièrès, *op. cit.*, fig. p. 27.

35. Künstle, *op. cit.*, pl. iv et L. Guerry, *op. cit.*, fig. 19.

36. L. Guerry, *op. cit.*, fig. 17.

37. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 401 ; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, Paris, 1901, p. 453 et 454.

38. J. Huizinga, *Le déclin du moyen âge*, Paris, 1932, p. 167.

39. E. Fleury, *Antiquités et monuments de l'Aisne*, Paris, IV, 1882, fig. 668 et p. 241.

40. La tradition attribuait ce tableau, qui se trouvait dans le couvent des Célestins d'Avignon, au roi René d'Anjou, cf. De Quatrebarbes, *Œuvres du roi René*, Angers, 1845, p. CL.

41. Par exemple l'épithaphe de saint Pierre Damien, évêque d'Ostie, mort en 1072 : *Quod nunc es fuimus, es quod sumus, ipse futurus*, et d'une tombe auvergnate de 1270 : *Tals co tu iest e ieu si fui, e tu seras tals co ieu sui*, cf. L. Guerry, *op. cit.*, p. 46-47.

42. A. Grünwedel, *Alt-Kutscha*, Berlin, 1920, pl. xviii, fig. 4.

43. B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, II, Berlin, 1926, p. 210, fig. 143.

44. H. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, III, Dresde, 1860, p. 53, fig. 135.

45. Paris, B. N., ms. fr. 1023.

46. G. Servièrès, *op. cit.*, p. 24.

47. La Fontaine de toutes sciences de Sidrach a été composée dans le dernier quart du XIII^e siècle, cf. Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911, p. 250.

48. B. Laufer, *Origin of our Dances of Death*, Extrait de *The Open Court*, p. 597-604, sans indication de date, dans la Bibliothèque Doucet.

49. A. Grünwedel et J. Burgess, *Buddhist art in India*, Londres, 1901, p. 99.

50. XIII^e siècle, Washington, Freer Gallery.

51. A. Grünwedel, *Mythologie du Bouddhisme*, p. 194, fig. 163.

52. A. Grünwedel, *Mythologie du Bouddhisme*, fig. 144 ; E. Pander et A. Grünwedel, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu, Veröffentlichungen aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde*, I, Berlin, 1890, p. 98, n° 253 ; R. Linossier, *Les peintures tibétaines, Mélanges Linossier*, Paris, 1932, n° 41 ; Musée Cernuschi, *Quatrième exposition des arts de l'Asie, Art bouddhique*, 1913, n° 313 ; A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism*, Oxford, 1914, pl. LI, fig. 6 et pl. LV.

53. A. Grünwedel, *Mythologie du Bouddhisme*, p. 170, fig. 143.

54. E. F. Knight, *Where three empires meet*, Londres, 1887, p. 208 et s. La description et l'image de ces mystères lamaïques sont reproduites par L. A. Waddell, *The Lamaism of Central Tibet*, Londres, 1895, p. 525 et p. 528 ; A. Posdnayef, *Croquis de la vie des monastères bouddhiques en Mongolie*, Saint-Petersbourg, 1887, p. 396-397.

55. J. Hackin, *Mythologie du Lamaïsme*, dans la *Mythologie asiatique illustrée*, Paris, 1928, p. 151 ; G. Ch. Toussaint, *Le Padma Than yig*, *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, XX, 1920, p. 13 et s.

56. B. Laufer, *Die Bru-ze Sprache und die historische Stellung des Padmasambhava*, *T'oung pao*, 1908, p. 38.

57. Guillaume de Rubrouck, *Récit de son voyage*, traduit par Louis de Backer, Paris, 1877, p. 121. Le moine Bacon, frère aîné de Roger, mentionne aussi dans sa description de l'Orient, la coutume des Tibétains de conserver le crâne de leurs parents pour y boire, voir le *Recueil* de Bergeron, p. 20.

58. Pour H. Cordier (*Odoric de Pordenone*, Paris, 1891, p. 449), Odoric aurait passé sur le chemin du retour par le Tibet et il aurait vu probablement Lhassa en 1328, B. Laufer (*Was Odoric de Pordenone ever in Tibet?*, *T'oung pao*, 1914, p. 405-418) conteste cette hypothèse.

59. G. Ch. Toussaint, *Le Padma Than yig*, *Journal Asiatique*, 1923, p. 282 ; voir aussi W. W. Rockhill, *On the use of skulls in lamaist ceremonies*, *Proceedings of the American Oriental Society*, Philadelphie, 1888, et V. Collin, *Les crânes humains dans l'art lamaïque*, *Bulletin de l'Association franco-chinoise*, V, 1913, p. 167.

60. A. Grünwedel, *Mythologie du Bouddhisme*, p. 48 et s.

61. E. Mâle, *L'art religieux en France à la fin du moyen âge*, p. 362.

62. B. Laufer (*Origin of our Dances of Death*, p. 602) signale un autre élément, le Fou de la Mort, qui deviendra le « Death's fool » de *Mesure pour Mesure*, de Shakespeare, commun aux danses macabres occidentales (voir E. H. Langlois, *op. cit.*, I, p. 139 et 253) et aux danses macabres chamaniques.

63. F. I. Stadler, *Michael Wolgemut und der nürnbergger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrh.*, Strasbourg, 1913, p. 264, pl. 15. Le dessin a été copié par un élève de Dürer.

64. J. Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du moyen âge*, Paris, 1939.

65. J. Hackin, *Nouvelles recherches archéologiques à Bâmiyân*, Paris, 1933, p. 42 et s., p. 79, fig. XI, pl. LIV, LV, LXIX, LXX, LXXI.

66. Cf. O. Monod-Bruhl, *Guide-catalogue du Musée Guimet*, Paris, 1939, p. 111.

67. G. Roerich, *Tibetan paintings*, Paris, 1925, p. 59, pl. 14, plafond du temple de Lhassa.

68. *Hôbôgirin*, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises*, Tokio et Paris, 1930, p. 149, col. 2, pl. XI.

69. W. Anderson, *op. cit.*, p. 81, n° 59.

70. *Tripitaka*, éd. de Tokio, 1934, VII, n°s 10-13.

71. M. Anesaki, *Quelques pages de l'histoire religieuse du Japon*, Paris, 1921, p. 43 et s.

72. E. Major, *Holzschnitte des XV. Jahrh. in der öffentl. Kunstsammlung zu Basel*, Strasbourg, 1908, pl. 17. Pour la description de la gravure, voir W. L. Schreiber, *Handbuch*, IV, n° 1862.

73. Des tableaux avec des inscriptions et des symboles distribués à l'intérieur des cercles et des bordures ont été aussi fréquents dans les gravures populaires d'Asie Centrale et Orientale. Un certain nombre d'entre elles ont été trouvées à Touen-houang, dont quelques-unes du x^e siècle, voir M. A. Stein, *Serindia : Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Oxford, 1921, pl. xcix et cii.

74. H. Maspero, *Mythologie de la Chine*, dans la *Mythologie asiatique illustrée*, Paris, 1928, p. 346.

75. L. A. Waddell, *Buddha's secret from a sixth century pictural commentary and Tibetan tradition*, *Journal of the Royal Asiatic Society*, avril 1894, p. 367 et s.

76. Madrid, Musée du Prado (anciennement à l'Escurial), Ch. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937, pl. 3 et J. Combe, *Jérôme Bosch*, Paris, 1946, p. 9 et pl. 2-8.

77. W. L. Schreiber, *Holzschnitte aus dem letzten Drittel des XV. Jahrh. in der Kgl. Graph. Sammlung zu München*, Strasbourg, 1912, pl. 140. Pour l'iconographie, voir W. L. Schreiber, *Handbuch*, IV, n° 1861 ; la même image se retrouve dans le *Speculum rationis*, reproduit par G. Nagler, *Die Monogrammisten*, III, Munich, 1858-1879, n° 2335.

78. Paris, B. N., ms. fr. 857. La division des âges du monde figure dans Brunet Latin ; pour l'iconographie, voir Didron, *Symbolique chrétienne*, *Annales archéologiques*, I, 1844, p. 435-436.

79. A. U. Pope, *Carpet making, Cloud forms, Survey of Persian Art*, III, Oxford, 1938, p. 2421-2426 ; R. Cox, *Les soieries d'art*, Paris, 1914, p. 87 et pl. 34.
80. H. Martin et P. Lauer, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1929, p. 21.
81. *Bréviaire* de Belleville, Abbé V. Leroquais, *Les Bréviaires des Bibliothèques de France*, Paris, 1934, pl. xxxv.
82. P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, 1415-1539*, Paris, 1924, pl. III et VII, et *Heures de Turin*, Paris, 1902, pl. XIV, XXXIV.
83. J. Baltrusaitis, *Cosmographie chrétienne*, fig. 56.
84. L. Cloquet, *Éléments d'iconographie chrétienne*, Lille, 1891, p. 296.
85. V. Slomann, *Bizarre designs in Silks*, Copenhagen, 1953, p. 70 et s.
86. S. Cammann, *The Symbolism of the Cloud Collar motif*, *The Art Bulletin*, 1951, p. 1-9.

CHAPITRE VIII

L'ARC EN ACCOLADE ORIENTAL

I. LA CONTRE-COURBE ORIENTALE. *L'arc en accolade — arc sculpté. Les temples rupestres de l'Inde et de la Chine. Variétés de contre-courbes. L'accolade islamique et l'accolade arménienne.*

II. LA CONTRE-COURBE EN OCCIDENT. *L'accolade en Angleterre : l'accolade sur les festons, l'accolade triple. Les accolades dans l'architecture flamboyante : l'accolade sur le plein-cintre, l'accolade sur l'arc en anse de panier, l'accolade plate. Conformités du terrain et du moment.*

I

L'ASIE bouddhique, qui a transmis à l'Occident toute une série de cycles fantastiques, intervient aussi dans l'ordre de l'architecture en la marquant d'un même esprit et contribue à sa transposition dans le domaine des effets visionnaires.

Le dernier style gothique, élaboré dans différents milieux, en Angleterre et sur le continent, correspond à un état d'évolution où la structure de l'édifice est attaquée par l'ornement, mais il relève d'un très grand nombre de facteurs et de systèmes multiples. Parmi ceux-ci, la contre-courbe se trouve utilisée méthodiquement, dès une très haute époque, dans les foyers d'où sont sortis les ailes de chauve-souris, les socles en calices de fleurs, les spectacles de la Mort, le tchi.

Dans l'Inde, elle apparaît sous forme de l'arc en accolade, déjà dans les cavernes creusées dans le roc entre le III^e siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle (Lomas Richi, Bhâdjâ, Bedsâ, Nâsik, Kârli) où elle surmonte les gigantesques entrées des caityas, les portes, les balustrades et les fausses fenêtres. Elle se retrouve dans les façades du ve-vi^e siècle d'Adjantâ¹. On l'a interprétée, conformément aux textes

védiques, comme un hiéroglyphe du soleil se levant à l'horizon dans un ciel pur². Au point de vue technique, c'est une transposition en pierre de la charpente. Les maisonnettes représentées sur les reliefs des stoupas (Sântchî, III^e siècle av. J.-C., Bhârhout, II^e siècle av. J.-C., Amarâvatî, II^e siècle) profilent souvent des accolades sur les toits et les lucarnes³. Le tracé est né dans le dessin des planches et

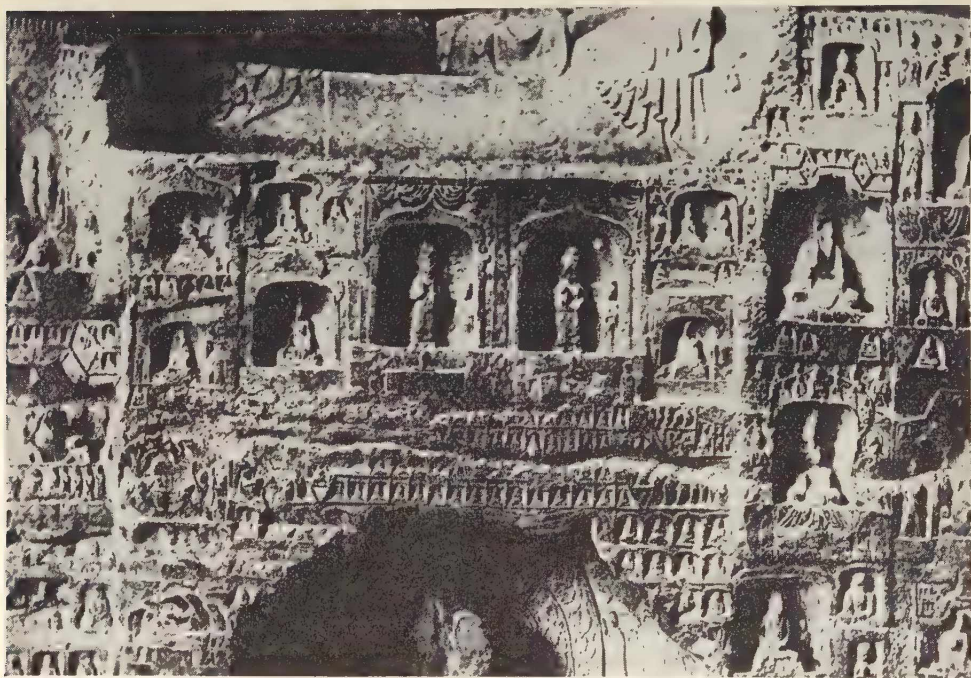


Fig. 115. — ARCS EN ACCOLADE CHINOIS : Long-men, grotte X, premier tiers du VI^e siècle.

il conserve les éléments de l'assemblage originel même dans ses transpositions dans le rocher où l'on retrouve jusqu'aux extrémités des pannes sur lesquelles la pièce était primitivement montée. Jamais d'ailleurs ces arcs ne perdront complètement le caractère de bois découpé.

Dès la constitution des grandes façades, le motif devient spécifiquement bouddhique. Ce sont ces édifices sculptés, n'ayant à tenir aucun compte des nécessités constructives, telles que l'appareil ou les poussées, gênant l'introduction d'une contre-courbe, qui réunissent

les meilleures conditions pour son introduction dans une architecture en pierre. C'est avec eux que la formule s'est établie et propagée en survivant dans le pays où elle se greffe plus tard sur les monuments musulmans.

La diffusion se fait dans toutes les directions. On la retrouve dans le décor des sanctuaires rupestres de Bâmiyân (v^e siècle)⁴, aux portes de l'Iran, et dans les monastères chinois.

Les innombrables grottes creusées aux époques Wei, Souei, T'ang, du v^e jusqu'au viii^e siècle (Yun-kang, Long-men, Yun-Men-chan, T'ien-Long-chan)⁵ en font un abondant usage (fig. 115). L'accolade surmonte les portes, les niches avec les saints, les labyrinthes des galeries avec dix mille Bouddhas, dressés sur les falaises. Des arcatures superposées et alignées à l'infini, tapissent de formidables parois. L'idole, signalée par Rubrouck dans le Cathay⁶, « si grande et si haut élevée qu'on la peut voir de deux journées loin », était sans doute l'un de ces colosses taillés dans le rocher, où l'arc est répété sur des centaines de niches. Sa contre-courbe est employée dans les pagodes⁷ et sur les stèles. Celle du temple Chao-Lin du Tong-Fong-hien, datant de 535, en comporte sur chacune de ses quarante-deux niches, disposées en sept rangées⁸ (fig. 116). Le tracé est épousé par les stèles mêmes et par des auréoles⁹. L'accolade émane du Bienheureux.

L'accolade chinoise est plus légère, plus élégante que ses premières esquisses hindoues mais d'un dessin toujours solide et large. Toutes les imitations directes de la charpente, les fermes avec leurs pannes, sont supprimées, ce qui marque une nouvelle phase de cette intégration dans les systèmes nouveaux et donne une plus grande liberté de développement. Aussi ses formes varient-elles d'un profil assez saillant jusqu'à une ondulation à peine sensible. On la voit multipliée, associée aux arcs polylobés, composer des assemblages complexes. Elle est posée souvent sur un plein cintre ou sur un arc en anse de panier, en formant une sorte de fronton curvilinéaire.

Parfois elle détermine des découpages sinueux des intrados¹⁰. Sur la pagode Long-Hou-t'a du Chen-T'ong-sseu, bâtie avant 1367¹¹, l'arc est terminé par un fleuron zoomorphique et repose sur deux consoles sculptées (fig. 122).

Le tracé est introduit aussi dans le monde iranien. Une forte-



Fig. 116. — ACCOLADE CHINOISE : Stèle votive, 535, temple Chao-Lin du Tong-Fong-hien.

resse représentée sur un plat post-sassanide de Berlin¹² le montre au-dessus de l'entrée principale comme sur la façade d'un caitya¹³. On y a vu une influence hindoue et on a essayé de reconstituer le monument. L'Islam a diffusé la contre-courbe sur une vaste zone, de Nayin (mihrab, 960)¹⁴, jusqu'à Monastir (mihrab de la Saiyda, c. 1000)¹⁵. Mais la généralisation dans l'architecture proprement dite est contrariée par la nature de la brique, hostile à toutes ses inflexions. Aussi sera-t-elle utilisée surtout dans le décor d'applique et dans les découpures des lambrequins où le contour se perd dans l'enchevêtrement des ornements et des festons¹⁶.

L'arc en accolade se rétablit toutefois avec netteté dans une série de pierres tombales sculptées, en Perse¹⁷, et, à partir du *xiii*^e siècle, il est greffé méthodiquement sur l'architecture musulmane de l'Inde qui inaugure une nouvelle phase de sa propagation. Tous les monuments des Mamlouks de Delhi l'adoptent comme une survie de formes locales. A Delhi, l'accolade s'installe sur la façade de la mosquée du Qoutb (c. 1200)¹⁸. Sur le tombeau du sultan Iltoutmich (1230), elle se combine avec les arcs polylobés, composition utilisée aussi dans la mosquée d'Adjmîr (c. 1225), élevée par le même souverain¹⁹. Il s'agit bien d'un renouveau et d'une intégration du thème dans l'ordre constructif. Le motif est continuellement repris ensuite. Les mosquées de Gaur, Koulbarka, Ahmedâbâd, Mandou, en offrent des exemples des *xiv*^e et *xv*^e siècles²⁰. Il ne change pas dans la Grande Mosquée de Delhi (1644-1651). On a noté que le système conserve toujours, même dans ses survivances lointaines et les combinaisons où il est submergé, la marque de l'origine bouddhique²¹.

En dehors de l'Inde, l'accolade est reproduite maintenant avec constance dans les dessins d'architecture des miniaturistes islamiques. Les écoles mongole et mésopotamienne (fig. 118 *D*) le montrent régulièrement dès le début du *xiv*^e siècle, tantôt dans la disposition des baies, tantôt au sommet des frontons²², mais il n'est pas exclu que cette nouvelle série soit en rapport avec des courants chinois, si fortement ressentis par la peinture de cette époque. Les influences convergent en quelque sorte. C'est également vers les mêmes dates que l'accolade fait son apparition en Arménie, où elle encadre parfois des fenêtres (Enlidja, *xiii*^e siècle) (fig. 117 *B*) et des tympans (Aïssasi, fin du *xiii*^e siècle)²³. Des pierres tombales — khatschkars — (Djoulfâ,

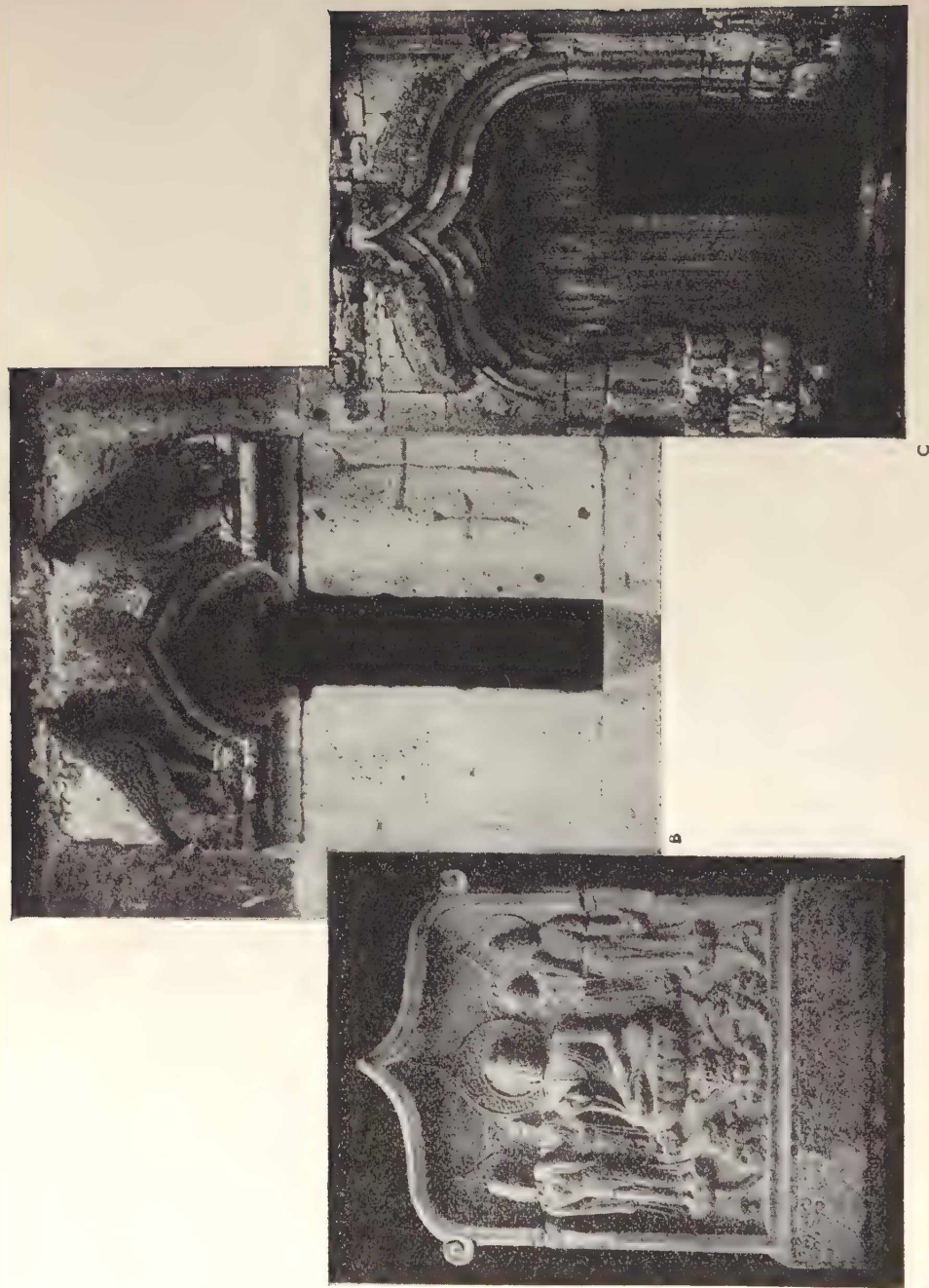


Fig. 147. — ACCOLADES ORIENTALES ET GOTHIQUE : A. Stèle bouddhique, 678, Tokio.
 B. Fenêtre de l'église d'Enlidja, Arménie, xiii^e siècle. — C. Portail de l'église de Herly (Somme), xv^e siècle.

xiv^e-xvi^e siècles, Ganli, xv^e siècle)²⁴, reproduisent souvent des contre-courbes sous un aspect voisin de l'architecture flamboyante qui, dans aucun cas, n'a pu intervenir. Le motif est diffusé sous l'impulsion de la même vague qui se répand maintenant sur tout l'Orient.

II

On sait quels sont les plus anciens exemples de ces formes en Europe²⁵. En Angleterre, l'accolade est reproduite déjà sur le monument de la reine Éléonore à Hardingstone, près de Northampton, exécuté en 1291 par John of Battle²⁶, ainsi que sur le tombeau d'Edmond Crouchback, à Westminster (sculpté avant sa mort en 1296) où elle décore les deux pinacles latéraux²⁷. On la signale ensuite sur le portail du cloître de Norwich, commencé en 1297²⁸, à Wells (1303, tombeau de Guillaume de La Marche), à Canterbury (1304, clôture du chœur), à Exeter (chaire épiscopale, installée en 1312)²⁹, à Ely (chapelle de la Vierge, commencée en 1321), sur le tombeau d'Aymer de Valence à Westminster (1325), à Beverley (1334, jubé). La phase curvilinéaire du « decorated style », en plein essor dès le début du règne d'Henri III (1227), l'adopte. L'accolade est très précoce dans le décor des manuscrits Est-angliens³⁰, et dans les ivoires anglais.

En France, la contre-courbe se retrouve d'abord dans une série de tombes gravées : à Preuilly (1294), à Rouen (tombes de Baudoin de Courcelles, 1296, de Marie Latellier, 1300, de Jean d'Auteuil, 1303), à Valmont (1301, tombe de Nicolas Mellier), à l'abbaye de Royaumont (tombes de Jean de Laon, 1304, et de sa fille, 1310), à Notre-Dame de la Roche (1313, tombe de Roger de Lévis)³¹, puis sur le baldaquin de la collégiale d'Écouis (tombeau d'Enguerrand de Marigny, 1313), sur un relief de Sens (1334)³², aux soubassements et au tympan de la cathédrale d'Auxerre³³. Enfin, la châsse de Nivelles possède deux accolades dans le tracé des gâbles, comme sur des « frontons » chinois, dès 1298³⁴.

Deux faits doivent être signalés dans ces séries : d'une part, les premières accolades connues des monuments gothiques appa-

raissent sous forme de découpure de l'intrados (Hardingstone) et des profils de gâbles (Nivelles), comme un décor sculpté ou comme un dessin incisé sur la surface des dalles. De même qu'en Asie, la contre-courbe s'accuse d'abord dans la plastique et non dans un montage de construction. Rarement, d'ailleurs, une accolade s'est réellement prêtée à un appareillage proprement dit³⁵, et, d'autre part, la date de cette innovation concorde avec la multiplication des afflux orientaux. Favorisée par une similitude de formes — une accolade est, elle aussi, un arc brisé — l'intégration s'est faite partout avec la même aisance mais pas dans le même temps. D'une foudroyante rapidité en Angleterre, où le réveil celtique et son esprit exubérant³⁶ sont favorables à la courbe, elle nécessite quelque délai en France, où l'ordre constructif résiste longtemps dans sa sécheresse. Le système ne s'y répand avec constance qu'au xv^e siècle, souvent comme un apport anglais.

Dans sa période ornée, le « decorated style », développe le thème curvilinéaire avec véhémence. Les édifices sont revêtus d'ondulations qui semblent naître d'un caprice et d'un débordement mais qui reprennent toujours les mêmes tracés. Parmi ceux-ci, deux types sont particulièrement fréquents : l'accolade triple et l'accolade sur le sommet du polylobe.

Les premières accolades qui nous sont parvenues se combinent avec des arcs polylobés. C'est sous cette forme qu'elles apparaissent dans l'intrados des arcs au second étage du monument commandé en 1291 par Édouard I^{er} à Hardingstone, l'une des étapes du cortège funèbre portant à Westminster les restes de son épouse Éléonore. Et c'est aussi unies à des festons qu'elles sont sculptées sur le tombeau d'Edmond Crouchback, avant 1296. Exeter, Lincoln, Saint-Michel de Saint Albans, Saint David, Howstead³⁷ en montrent diverses variétés où le motif se localise tantôt sur l'intrados tantôt s'adapte à l'arc entier. Le dessin est répandu dans les jubés dont il surmonte généralement la partie médiane (Birmingham, Blundeston, Scarning)³⁸. Cette étroite association des contre-courbes aux polylobes évoque une géométrie islamique et il n'est pas douteux que l'Orient musulman a pris une part dans cette retransmission. Harvey, qui envisage une origine persane de l'accolade anglaise, signale à ce propos une ambassade conduite par Sir Geoffroy de Langley, avec un

sculpteur, Robert, dans sa suite, que le roi a envoyée en 1292 chez l'ilkhan Keikhatou³⁹. Mais la disposition moins serrée des éléments est plus conforme encore aux prototypes extrême-orientaux. Une stèle T'ang⁴⁰ (fig. 118), présente exactement le même profil d'une



Fig. 118. — L'ACCOLADE SUR L'ARC POLYLOBÉ ET L'ACCOLADE TRIPLE : A. Stèle T'ang. — B. Monument de Hardingstone, 1291. — C. Saint David, Palais épiscopal, deuxième quart du XIV^e siècle. — D. Miniature islamique « L'horloge aux paons », école mésopotamienne, Égypte, 1354. — E. Tsi-Hia-sseu, porte d'une grotte, V^e-VI^e siècle. — F. Ely, Chapelle de la Vierge, après 1321. — G. Westminster, tombe d'Aymer de Valence, 1325. — H. Bordure d'un miroir T'ang (618-906).

accolade se prolongeant de part et d'autre par deux lobes, comme dans de nombreux arcs anglais. Un ivoire du deuxième quart du XIV^e siècle, aux armes de John Grandisson, évêque d'Exeter⁴¹, où le même type a été employé dans les combinaisons d'architecture et dans la chaire épiscopale, en est particulièrement proche (fig. 119), et, d'autre part, une autre variante de l'arc polylobé semble être spécifiquement chinoise.

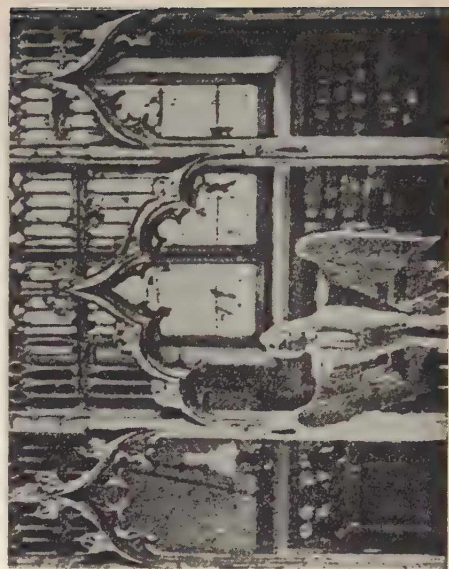


Fig. 119. — ACCOLADES SUR UN TRACÉ POLYLOBÉ : A. Stèle T'ang. Ancienne coll. Bing, Paris.
B. Ivoire aux armes de John Grandisson, évêque d'Exeter, deuxième quart du xiv^e siècle. Musée du Louvre.
C. Scène de pèlerinage.

Trois accolades s'enchaînent sur le même arc à Wells (1303), à Westminster (1325, tombe d'Aymer de Valence), à Ely (après 1321), à Beverley (tombe d'Éléonore Percy, morte en 1328) et à Lincoln⁴², en découpant son intrados par des festons en contre-courbe qui l'allègent et le surchargent à la fois, comme une dentelle de pierre (fig. 118). Le motif est proche de celui qui court sur l'intrados de l'archivolte d'une porte des grottes de Tsi-Hia-sseu, près de Nankin, datées du ^{ve}-^{vi}^e siècle⁴³, où il se greffe sur un plein-cintre. En Occident, il apparaît sur l'arc brisé et même sur l'arc en accolade, mais ce détail ne fait que préciser les découpures par un contour plus énergique, sans rien changer à la disposition, au nombre ou à l'ajustement. Des miroirs T'ang, ainsi que différents objets de céramique Song et Yuan, présentent d'ailleurs souvent des enchaînements de contre-courbes semblables⁴⁴.

Les leit-motifs qui se répandent, en la contaminant, dans la nouvelle architecture se trouvent ainsi constitués dans ces deux groupes, avec, en tête, la Croix d'Éléonore (1291) et le baldaquin de Guillaume de la Marche (1303). De toutes les variétés d'accolades mises à sa portée, le gothique insulaire a retenu, en premier lieu, les structures composées. Les architectes anglais commencent, conformément à leur génie, par des systèmes complexes.

La France reprend ces dessins compliqués, mais la genèse de l'architecture flamboyante répond à d'autres conditions.

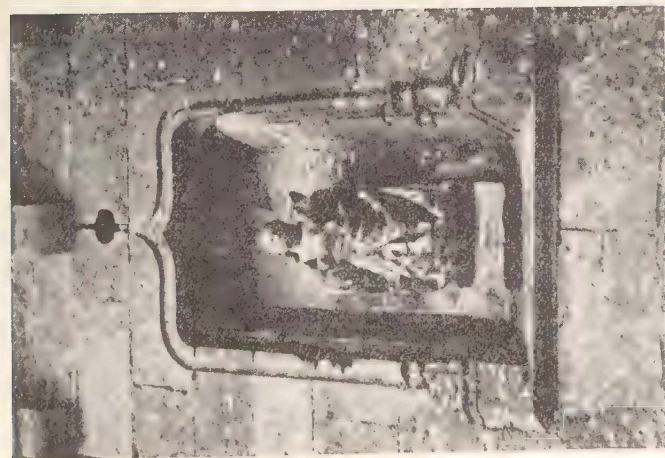
L'accolade qu'elle assimile le mieux est d'une composition plus sobre. On y voit se multiplier aussi des types plus plats. Elle est fixée d'ailleurs souvent, non pas sur l'arc brisé mais sur le plein-cintre, ce qui en détermine la forme évasée. C'est sur cet arc qu'elle se posait à la collégiale d'Écouis (1313), citée comme l'un des premiers cas de son introduction. On la retrouve sur le plein-cintre à Amiens (contrefort de la tour septentrionale), à Saint-Omer, Montreuil-sur-Mer, Auxerre (soubassement de la cathédrale), Dijon (piscine), Foissy (tabernacle de l'autel). En Chine aussi, la contre-courbe jaillit souvent du même support, depuis longtemps en désuétude en Occident, de sorte que l'on peut se demander si ce retour vers les tracés « romans » n'est pas, dans une certaine mesure, favorisé par ses systèmes originels.

L'arc en anse de panier qui lui succède ne peut que confirmer

cette hypothèse. Exceptionnel au ^{xii}^e siècle, et, plus encore, dans les édifices rayonnants, il se propage précisément avec la diffusion massive de l'accolade qui, en Extrême-Orient, lui est constamment associée. Alors que l'Angleterre l'a employé surtout sous forme de l'arc Tudor, en le brisant, le continent l'adopte pour les portails moyens, les portes, les niches et les petites baies⁴⁵. L'accolade et ses supports sont reproduits ensemble.

Tout le mouvement d'architecture se ressent de ces innovations. Au lieu du rythme vertical, symbolisé et soutenu par l'arc brisé, c'est un arrêt et un retour vers des compositions plus larges et plus robustes où se traduisent les inflexions des contours orientaux. Pour toutes les gradations des contre-courbes, allant du profil surhaussé jusqu'à l'aplatissement complet, on peut trouver des correspondances bouddhiques absolument superposables. L'identité est particulièrement frappante pour les dessins à faible saillie, se rapprochant de l'horizontale, avec une pointe au milieu, plus insolite en Occident, ainsi que pour les niches creusées dans la muraille ou dans une dalle comme dans le roc (fig. 120). Les saints gothiques et les divinités d'Asie Centrale et Orientale sont installés souvent dans des réduits semblables (fig. 121). Sur les façades avec un arbre de Jessé à personnages sur les calices de fleurs, les accolades retrouvent un thème autour duquel elles ont toujours proliféré. Les murs de l'architecture flamboyante, gaufrés par des reliefs, évoquent parfois quelque pagode Yuan : ainsi le monument du Chen-T'ong-sseu, avec ses accolades portées sur des consoles, se terminant par un fleuron qui se découpe dans un fouillis de personnages, de monstres, d'ornements, disparaît sous le même chatolement (fig. 122). Mais il s'agit ici moins de relations directes que d'un parallélisme et d'une affinité dans la surabondance.

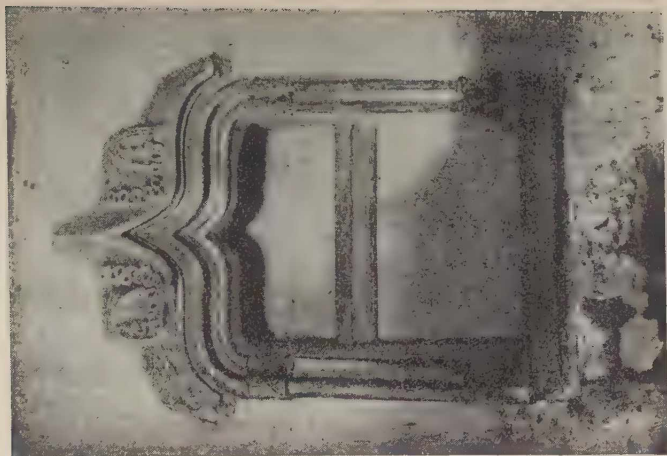
Cette remarquable assimilation des contre-courbes au moyen âge, n'a pas été conditionnée seulement par une conformité des éléments. Elle a été aussi favorisée par une nécessité interne. Longtemps l'architecture gothique a contenu dans son réseau rigide des germes d'assouplissement et même dissimulé certains de ses partis. Des remplacements de fenêtres (Saint-Urbain de Troyes), des triforiums (Amiens), des roses (Notre-Dame de Paris), avec les arcs et les meneaux pointus, repris par les dessins des trèfles et des triangles



A



C



B

Fig. 120. — L'ACCOLADE SURBAISSÉE : A. Flavigny (Côte-d'Or), niche.
 B. Stèle votive chinoise, 692. Providence, Rhode Island School of Design. — C. Yvetot-Bovage (Manche), niche.

curvilignes, « donnent la vision » fortuite d'une accolade déjà au ^{xiii}^e siècle⁴⁶, seulement celle-ci fait son apparition en d'autres endroits et sous une forme différente. Il n'en subsiste pas moins que dès le fléchissement de l'armature, la contre-courbe des sanctuaires bouddhiques s'y greffe naturellement et en dirige la désagrégation, tout en y conservant ses tracés propres : l'accolade triple, l'accolade sur



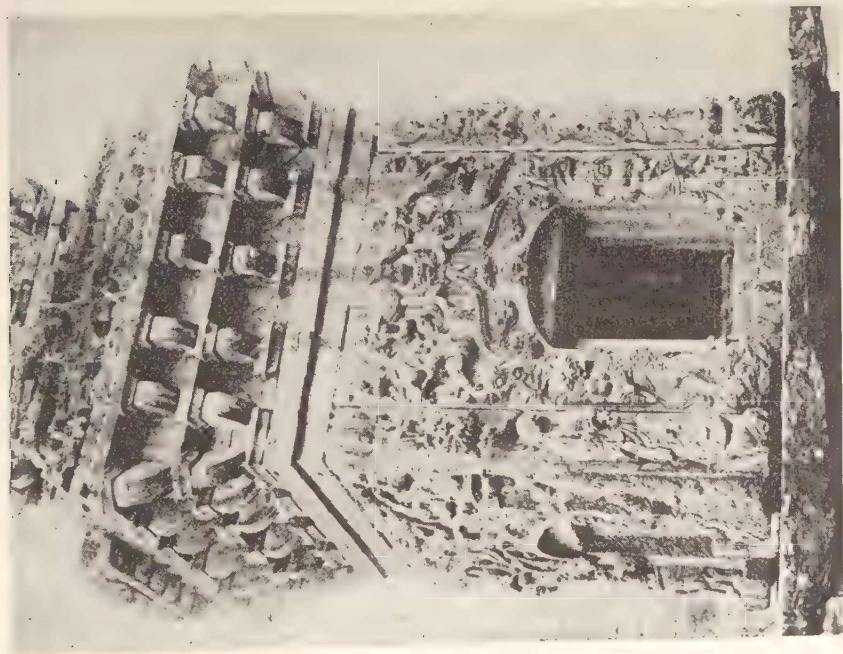
A



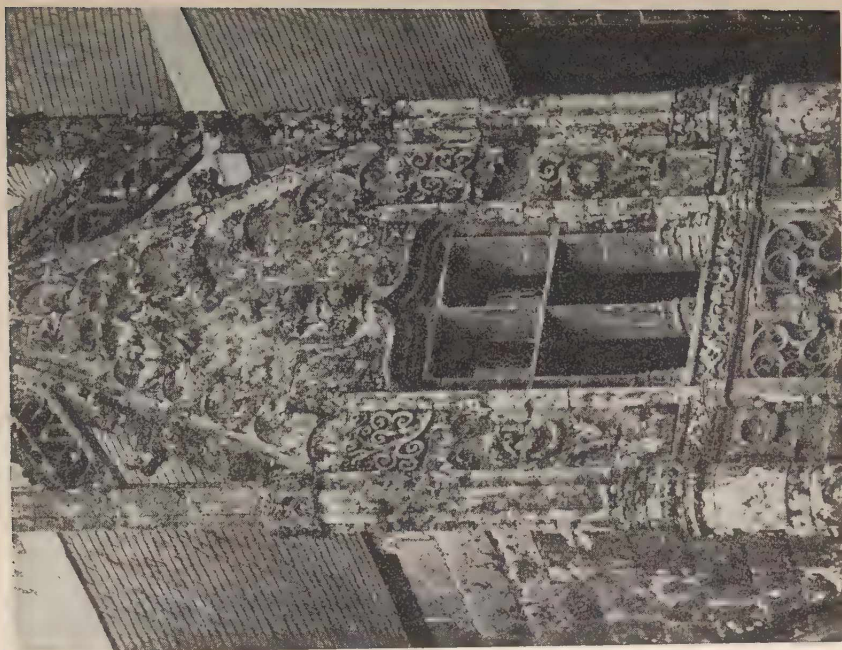
B

Fig. 121. — NICHE BOUDDHIQUE ET NICHE GOTHIQUE : A. Stèle votive chinoise, 551. Chicago, The Art Institute. — B. Blangy (Seine-Maritime).

les festons, l'accolade sur le plein cintre, l'accolade sur l'anse de panier, l'accolade plate, qui n'ont jamais été incluses dans une structure gothique, s'inscrivent à chaque instant dans ses ondulations. Leur milieu même est recréé par les excès, la masse des combinaisons inutiles, où la mesure est dépassée. Focillon⁴⁷ en a senti les exotismes : « Jamais l'architecture d'Occident n'a été plus voisine du luxe ornemental de l'Orient », dit-il, en décrivant ces confusions des formes constructives et de leur revêtement. Le phénomène biologique de la dissolution d'un style coïncidant avec une vague d'apports lointains, il en conserve la marque et la couleur. Dans l'imagerie et



A



B

Fig. 122. — DÉCOR FLAMBOYANT : A. Pagode Long-Hou-t'a du Chen-T'ong-sseu, avant 1367.
B. Chateau de Josselin (Morbihan), 1490-1505.

dans l'architecture, l'Orient apporte au moyen âge le même spectacle féerique et le même monde de l'illusion.

L'accolade du gothique flamboyant n'est pas une forme spécifique et isolée. Elle reparait sous différents aspects, sensiblement à la même date, sous l'impulsion d'un même facteur, dans les dessins des édifices des miniaturistes islamiques et sur les monuments des Chrétientés Orientales. C'est également l'époque où elle se multiplie naturellement sur les mosquées de l'Inde. Mais c'est seulement en Occident, favorisée par un concours particulier de circonstances, que son intervention a eu pour conséquence des modifications profondes. Elle nous confirme à la fois une unité des vastes courants qui passent par différentes civilisations et la diversité de leur action. Par un miracle historique, les éléments se sont restitués de la façon la plus complète à la dernière limite de leur parcours.

NOTES DU CHAPITRE VIII

1. J. Fergusson, *History of Indian and Eastern architecture*, Londres, 1910, fig. 55, 60, 65, 69, 74 ; G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde*, *Annales du Musée Guimet*, Paris, 1914, pl. 1 ; O. Fischer, *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, Berlin, 1928, pl. 158, 160.
2. E. B. Havell, *The ancient and medieval architecture of India*, Londres, 1915, p. 55.
3. H. Marchal, *L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient*, Paris, 1944, fig. 2 et 3. Voir aussi P. Brown, *Indian architecture (Buddhist and Hindu Periods)*, Bombay, s. d., chap. II, *Wooden origin*, p. 6-8.
4. J. Hackin, *Nouvelles recherches à Bâmiyân*, Paris, 1933, pl. IX, XXIX, XXX, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVIII, XL.
5. E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1909, pl. CXXIX, CXXXII, CXXXIII, CXLIX, CLIII, CLIV, CLV, CC, CCI, CCXXXIII, CCXXXVI ; Taketaro Shinkai et Nakagawa Tadayori, *Rock carvings in the Yun Kang Caves*, Pékin, 1921, pl. 136 ; O. Sirén, *La sculpture chinoise du V^e au XIV^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1925-1926, pl. 27, 28, 46, 50, 81, 82, 83, 84, 101, 345, 346, 347, 348, 349, 485, 497.
6. *Voyage de Rubruquis dans le Recueil de Bergeron*, p. 54.
7. O. Sirén, *La sculpture chinoise*, pl. 536, pagode de Fang-Chan-hien, début du VIII^e siècle.
8. E. Chavannes, *op. cit.*, pl. CCLXXIX.
9. O. Sirén, *La sculpture chinoise*, pl. 118, 120, 147, 149, 391, 392, 398, 399, 400, 401.
10. *Ibid.*, pl. 15 B, 534.
11. *Ibid.*, pl. 618.
12. A. U. Pope, *A Sasanian Garden Palace*, *The Art Bulletin*, XV, 1933, fig. 1 et 2.
13. A. U. Pope, *Some interrelations between Persian and Indian architecture*, *Indian art and letters*, IX, 1935, n° 2, p. 8 du tirage à part, et O. Reuther, *Sasanian architecture*, dans *Survey of Persian Art*, Oxford, 1938, p. 556, fig. 161. La chronologie du plat a oscillé entre le IV^e et le VIII^e siècle. Pour J. Sauvaget (*Remarques sur les monuments Ommeyyades*, II, *Argenterie « sassanide »*, dans les *Mélanges asiatiques*, 1940-1941, p. 19 et s.) qui compare l'édifice au tombeau d'un sultan samanide de Boukhâra, il ne serait que du début du X^e siècle.
14. *Survey of Persian Art*, pl. 267 et 269.
15. G. Marçais, *Manuel d'art musulman*, I, Paris, 1926, fig. 57.

16. Tlemcen (1135), Tinmal (1153), la Koutoubiya de Marrakech (c. 1196), Oujda (1296); cf. H. Terrasse, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1932, fig. 38, pl. XLIV, LIV; G. Marçais, *op. cit.*, II, fig. 256.
17. *Survey of Persian Art*, pl. 519 e, pierre tombale à Yezd, 1141; pl. 520, pierre tombale de marbre, 1138, Musée de Boston.
18. M. A. Chaghtai, *Le Tadj Mahal d'Agra (The Islamic Period)*, Bombay, s. d., pl. VI, fig. 1 et pl. VIII.
20. E. B. Havell, *Indian architecture*, Londres, 1913, pl. XVIII et XXXIII; P. Brown, *op. cit.*, pl. IV, fig. 8, pl. XXV, XXVIII, fig. 2 et pl. XLIII, fig. 2.
21. Pour l'introduction de l'accolade bouddhique dans l'architecture islamique de l'Inde, voir P. Brown, *op. cit.*, p. 11 et pl. IV. Ce développement continu a été noté aussi par E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin, 1915, p. 164.
22. Arcs en accolade simples, école mongole : *Chah Nameh* du Louvre, début du XIV^e siècle (A. Sakisian, *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, 1929, pl. XXVI, fig. 37), *Chah Nameh* de Montréal, c. 1340 (*Survey of Persian Art*, pl. 835); école mésopotamienne : Birouni d'Edimbourg, 1307 (L. Binyon, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *Persian miniature painting*, Londres, 1933, pl. XV A). Accolade sur polylobes formant fronton, école mongole : *Chah Nameh* de Cambridge, c. 1340 (L. Binyon, J. V. S. Wilkinson et B. Gray, *op. cit.*, pl. XVI B), Rachid ed-Din de la B. N., début du XIV^e siècle (A. Sakisian, *op. cit.*, pl. XX, fig. 30); école mésopotamienne, Égypte : *L'horloge aux paons*, Musée du Louvre, 1354 (*ibid.*, pl. XVI, fig. 21).
23. J. Baltrusaitis, *L'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, pl. LXXIX, fig. 30.
24. *Ibid.*, pl. XXIV, fig. 41.
25. C. Enlart, *Origine du style flamboyant*, *Bulletin monumental*, LXX, 1906, p. 38-81 et *Manuel d'archéologie française*, II, Paris, 1920, p. 666 et s.
26. E. S. Prior et A. Gardner, *An account of Medieval Figure-sculpture in England*, Cambridge, 1912, fig. 90.
27. J. Evans, *English art, 1307-1461*, Oxford, 1947, pl. 3.
28. *Ibid.*, pl. 15. Jean Bony, à qui nous devons d'importantes mises au point sur les accolades anglaises, considère l'accolade de Norwich postérieure de quelques années à la date de 1297.
29. *Ibid.*, pl. 13.
30. Dans le *Psautier* de Peterborough (fin du XIII^e siècle), par exemple, où par ailleurs nous avons noté un très grand nombre de motifs orientaux dont quelques-uns, comme les chevaux interchangeables, nettement persans, cf. J. van den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s. d., pl. XIV, XV, XVI, XXVI, XXXI, XXXII.
31. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, Paris, 1927, p. 53-56.
32. Sur le trône de David, sculpté au socle de la Vierge de la cathédrale de Sens, C. Enlart, *Manuel*, II, p. 668.
33. C. Enlart, *La sculpture des portails d'Auxerre*, *Congrès archéologique d'Avallon*, 1907, p. 618 et 622. La date de ces accolades est discutée par R. de Lasteyrie, *op. cit.*, p. 45-46.
34. Exécutée par Nicolas de Douai et Jackemon de Nivelles. Le contrat a été signé en 1272, l'œuvre terminée en 1298. Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Ceuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Bruxelles, 1944, pl. XXXII et XXXIII.
35. C. Enlart (*Manuel*, I, p. 31) signale que l'on trouve des arcs réellement appareillés en accolade en France et dans les écoles germaniques, mais ils sont exceptionnels et ce tracé manque de solidité.
36. Pour l'affinité des courbes celtiques et flamboyantes, concernant surtout les triangles curvilignes, les soufflets et les mouchettes, voir H. Focillon, *Préhistoire et moyen âge*, dans le recueil *Moyen âge, Survivances et réveils*, New York, 1943, p. 29 et 30 où il reprend la thèse de sa communication au Congrès de Londres, en juillet 1939. La « ressemblance surprenante » des ornements celtiques avec les fenestragés du XV^e siècle a été signalée déjà par J. Déchelette (*Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, 1908-1914, p. 1527), qui a rapproché les disques à triples spirales du thème celtique des trois mouchettes inscrites à l'intérieur d'un cercle et s'est même demandé « si l'ornementation de la Tène, longtemps florissante sur le territoire anglais, n'y aurait pas laissé quelques germes latents, expliquant la reviviscence tardive de quelques-unes de ces anciennes traditions ». L'idée a été développée par W. Deonna (*De l'art des steppes asiatiques au style Louis XV, Mélanges F. Mar-*

troye, Paris, 1941, p. 13-32), qui rattache les combinaisons des courbes celtiques, barbares, hindoues, chinoises et du style flamboyant, à un même fonds de l'Asie Centrale et Septentrionale, à l'origine des courants eurasiens.

37. F. Bond, *An introduction to English church architecture*, Londres, 1913, fig. 456, 658, 689.

38. F. Bond, *Screens and galleries*, Londres, 1909, fig. p. 53, 54, 55, 152.

39. J. H. Harvey, *The gothic world, 1100-1600*, Londres, 1950, p. 77 et note p. 143. Le compte rendu de ce voyage a été publié par C. Desimoni, *I conti dell' ambasciata al chan di Persia nel 1292*, *Atti della Società ligure di storia patria*, XIII, 1879.

40. O. Sirèn, *La sculpture chinoise*, pl. 415 A, collection Bing, Paris.

41. M. H. Longhurst, *English ivories*, Londres, 1926, p. 44-45, nos Lxi, Lxii. Voir aussi Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I, *Ivoires*, Paris, 1896, p. 199. Le diptyque est partagé entre le British Museum et le Musée du Louvre.

42. E. S. Prior, *A History of gothic art in England*, Londres, 1900, fig. 303, III c et f ; F. Bond, *An introduction to English church architecture*, fig. p. 38 et p. 533.

43. O. Sirèn, *La sculpture chinoise*, pl. 15 B.

44. *Ausstellung Chinesischer Kunst*, catalogue illustré de l'exposition de Berlin, 1929, nos 458, 468, 626 ; S. Elisséev, *L'art de la Chine* dans *Histoire Universelle de l'Art*, sous la direction de L. Réau, Paris, 1939, fig. 250.

45. Alençon, Beauvais, Châteaudun, Cléry, Compiègne, Guérande, Josselin, Folgoët, Herly, Limoges, Lisieux, La Martyre, Meaux, Montreuil-sur-Mer, Ploërmel, Rouen, Rue, Saint-Firmin-des-Bois, Senlis, Tours, Vendôme, Esslingen, Stuttgart, Wimpfen-am-Berg, etc.

46. R. de Lasteyrie, *op. cit.*, p. 51-51, fig. 590, 638 et 639.

47. H. Focillon, *L'Art d'Occident*, Paris, 1938, p. 281.

CONCLUSION

AINSI le moyen âge gothique n'évolue pas seulement vers l'ordre de la vie, le réalisme, l'Occident. Il a aussi son côté surréel, ses artifices, ses exotismes. Un moyen âge plus tourmenté, peuplé de monstres, de prodiges, se restitue et se développe à l'intérieur du moyen âge évangelique et humaniste. Ses déchaînements, ses inquiétudes dans les esprits et dans les formes grandissent jusqu'à son déclin.

Ce fonds surnaturel se constitue sur un terrain complexe. On y retrouve la tératologie des siècles antérieurs, mais transposée dans une réalité plus forte, les éléments de différentes civilisations, des obsessions et des fantasmagories formées par l'imagination. Il s'élargit sans cesse, en s'étendant à des domaines nouveaux et évolue diversement : plus singulier, plus merveilleux jusqu'à la fin du xiv^e siècle, plus dramatique au xv^e et au xvi^e siècle. Nous n'avons pas traité ici ce développement dans son ensemble, mais uniquement les apports étrangers qui lui ont imprimé leur marque et qui l'ont dirigé dans certaines de ses phases.

Trois grands répertoires sont, tour à tour, intervenus : l'Antiquité hellénistique d'abord, l'Islam ensuite, suivi de près par l'Extrême-Orient. Leur action s'est exercée dans le même sens et dans le même esprit. Cette convergence est due, en grande partie, au même attrait du fantastique, mais il y avait aussi une confusion des perspectives géographiques et historiques. Panofsky et Saxl¹ ont fait la même observation pour la mythologie classique, retransmise, souvent

1. F. Saxl et E. Panofsky, *Classical Mythology in medieval art*, Metropolitan Museum Studies, IV, New York, 1933, p. 266.

transfigurée, par les Arabes. Le paganisme antique, le paganisme de l'Orient contemporain se sont trouvés, en quelque sorte, à une distance égale de l'Occident nouveau. Ce phénomène s'est reproduit dans le domaine de la décoration et de la fable. C'est en vertu d'une même optique que les antiquités et tous les exotismes ont apparu chargés des mêmes énigmes et du même prestige et se sont confondus. Leurs afflux se sont produits pendant un certain temps avec la même intensité, mais, à la fin du moyen âge, ce sont les thèmes gréco-romains et extrême-orientaux qui semblent dominer.

L'histoire de ces apports commence par une contradiction : l'antiquité classique qui, par définition, devrait contribuer, au temps du « classicisme gothique », à la propagation de belles figures humaines, devient l'un des premiers facteurs à ranimer toute une famille de créatures monstrueuses.

Un vaste répertoire mis brusquement à la portée du moyen âge par le retour d'une vogue carolingienne de la glyptique a exercé son influence d'une manière inattendue. C'est une nuée de grylles, des grappes de têtes, des bêtes et des hommes à faces multiples, des têtes sur des jambes, des quadrupèdes ou des bipèdes sortant de la coquille, et non des dieux et des héros antiques qui se sont répandus avec les gemmes. Cette sélection aussi particulière dans une série qui, par ailleurs, contient diverses figurations où tout est élégance et harmonie, nous a paru l'indice d'aspirations d'abord secrètes, mais qui n'ont pas tardé à s'affirmer. Le moyen âge a constamment cherché dans ces intailles des bizarreries et des grotesques. De même dans la numismatique : ce ne sont pas des médailles nobles, mais des monnaies barbares et à figures étranges qui semblent attirer surtout les imagiers.

L'emprise croissante et décisive de ces deux groupes s'explique par une évolution du goût et un changement du style en général, qui se replie résolument vers le précieux, le délicat, le petit, en y surajoutant un élément de singularité et presque d'exotisme et rejoint ainsi la poésie des formes musulmanes.

Celles-ci se font sentir dans certains ornements du premier art gothique, mais leur introduction massive prend place surtout entre la seconde moitié du *xiii*^e siècle et le début du *xv*^e. Comme à l'époque romane, une faune fantastique, des groupes antithétiques et des

combats d'animaux sont propagés par les tissus. Des ornements abstraits, des monstres héraldiques de l'Asie éternelle réapparaissent au moment même de l'éclosion d'une flore et d'un bestiaire vivants. Mais les systèmes reviennent aussi évolués et enrichis. Les entrelacs renaissent recomposés par des combinaisons de polygones et de rosaces. Les feuilles schématisées s'aiguisent et c'est aussi une floraison de bêtes sans membres, de rinceaux à têtes, de plantes parlantes. Des faces lunaires s'incrudent dans le décor d'enluminure, pareilles aux gemmes dans l'orfèvrerie. Des poissons, des quadrupèdes, des hommes s'animent dans un tournoiement, interchangeant leurs membres et leurs corps comme dans un mécanisme d'automates. Introduits dans la nature et les caprices gothiques, ces jeux savants et affectés leur donnent un attrait insolite.

De même que pour les bizarreries antiques qui se propagent avec les pierres gravées, la formation d'un style d'orfèvrerie a puissamment favorisé les emprunts « sarrazinois ». L'être singulier et la merveille finissent par se confondre avec les objets rares et les matières de prix. Associées dans une certaine mesure au « maniérisme gothique », les fantaisies islamisantes se raréfient avec sa fin. Mais le monde musulman a également transmis des formes chinoises dont il est lui-même saturé et sa contribution s'est poursuivie dans ce domaine.

Deux faits ressortent de ces observations : une permanence et un renouvellement des éléments antiques et orientaux qui ont toujours participé au moyen âge. La genèse de l'Occident gothique n'élimine pas les anciennes sources, mais le choix et les systèmes sont différents. Les choses se passent néanmoins dans le même cadre. Les bouleversements profonds n'ont lieu qu'avec l'intervention extrême-orientale. Son action commence non pas par l'attraction des talismans et des trésors, mais par un effroi et par un mythe. L'Enfer, la fin du monde, l'Antéchrist de Mongolie en ont été les promoteurs. Elle continue dans un émerveillement chargé d'angoisse. Ce sont d'abord les ailes de chauve-souris qui se transmettent aux diables et aux monstres. Elles sont suivies par des démons à seins de femmes, à longues oreilles et corne unique, à trompe d'éléphant, des hommes à tête de chien, des dieux à bras multiples, des objets animés. Enfin, les cycles de la Mort, les *Tentations* et les cosmogonies bouddhiques

se reflètent dans les dernières visions du moyen âge, à la fois si méthodique, si véhément, dans sa pensée et ses passions. Un souffle vivifiant est répandu par ces afflux, une atmosphère lunaire, des espaces chimériques, une pulsation dans les montagnes et dans les rocs, la magie du cristal et des calices de fleurs, le flamboiement des contrecourbes. Ce ne sont plus des agréments et des curiosités, mais une dramaturgie et des éblouissements.

Se succédant avec continuité dans une même sphère, des vagues venues d'Asie Centrale et Orientale atteignent progressivement des régions différentes. Elles rejoignent en Occident des formes islamiques. Les deux Orients voisinent, comme en Iran, où les apports chinois se mêlent au même moment aux systèmes musulmans. Mais c'est l'Orient le plus lointain qui prédomine dans la dernière période. Même des combinaisons antiques qui, à partir du ^{xv}^e siècle, débordent de vie, sont colorées et renouvelées par ses courants. Les armures T'ang se substituent aux faces errant sur tout le corps de Bès. Des objets anthropomorphes s'ajoutent aux descendants des vases plastiques. Les squelettes épicuriens sont entraînés dans des ballets tantriques. Le mandala surcharge d'énigmes et de complications les planisphères gréco-romains, déjà enchevêtrés par la spéculation arabe. Une convergence d'apports, une unité de fonds et de registre fantastique expliquent le caractère et la puissance de ces afflux. Dressé en face d'un moyen âge sur son déclin, l'Extrême-Orient répond à son irréalisme et alimente ses inquiétudes.

Mais cette action est plus complexe. Tous les systèmes hétérogènes qui se retrouvent dans l'Occident gothique subissent le contrecoup de son influence et se confondent dans son débordement de forces. Le processus de ces apports est double : intégration, transposition.

Le moyen âge a toujours eu une remarquable aptitude à renouveler les formes empruntées et à leur imprimer son propre caractère. Tout bouge et se refait. Mêlés à la décoration des marges, les grotesques gréco-romains sont complètement assimilés à la drôlerie gothique. Les arabesques sont entraînées dans les caprices des plantes grimpantes. La flore vivante s'épanouit sur l'entrelacs polygoné. Des têtes et des calices de fleurs avec des personnages alourdissent les branches de la végétation des champs et des jardins.

Superposé au paysage vrai, le paysage fantastique révèle sa vie secrète et contribue à l'exploration de la nature. Superposée à l'arc brisé, la contre-courbe semble en découler naturellement et transfigure l'architecture, conformément à une loi du développement interne. L'humanité hellénistique et la race jaune prennent l'apparence des hommes et des démons familiers. Les légendes et les visions sont transposées dans la pensée et dans l'imagination médiévales. Même des figures et des motifs restitués avec exactitude apparaissent souvent comme une extravagance de leur génie. C'est cette puissance d'assimilation, cette unité d'évolution, qui ont contribué longtemps à l'illusion d'une absolue intégrité de l'imagerie et des systèmes morphologiques gothiques. Sans doute, le moyen âge est-il d'un seul bloc, et il grandit imperturbablement sur des assises solides, mais dans ses déploiements de fantaisies, accumulées après le « classicisme » du *xiii^e* siècle, reparaissent souvent des contes antiques et orientaux qui lui confèrent un luxe et une saveur étranges.

L'identification de ces apports conduit à une dernière observation : les forces qui ont contribué à l'éclosion de ces prodiges survivent après le moyen âge. Elles se prolongent avec les enchantements, le goût de l'arabesque, l'attrait de l'inconnu, les bizarreries gréco-romaines.

Les grylles de Bosch et de Brueghel émergent des anciennes couches tout en faisant déjà partie d'un monde nouveau. Les paysages d'eau et de rochers, les bêtes et les batailles surgissant dans les lézardes d'un mur, les ailes de chauve-souris données aux hommes volants, les dédales des roses tressées de Léonard évoquent des éclectismes antérieurs. Même des systèmes ornementaux répandus maintenant par l'Italie, comme les « mauresques » avec leurs polygones, leurs polylobes et leurs *rūmīs* ainsi que les échafaudages de plantes d'orfèvrerie et d'animaux, montés sur le modèle de la décoration des grottes de Rome, mais enrichis de chinoiseries et de drôleries, retrouvent des formes assimilées depuis de longues années. Dans son puissant renouvellement des sources, la Renaissance rejoint souvent des fonds déjà exploités. Ses exotismes et ses monstruosité ont des racines profondes sortant directement du moyen âge.

TABLE DES FIGURES

	Pages
Fig. 1. TÊTES A JAMBES : <i>A.</i> Plafond de Metz, c. 1220. — <i>B.</i> Stalles de Lynn, c. 1415	12
— 2. TÊTES A JAMBES : <i>A.</i> Feuillet du Musée Fitzwilliam de Cambridge, c. 1280. — <i>B.</i> <i>Psautier</i> du Lambeth Palace de Londres, début du xiv ^e siècle	12
— 3. TÊTES A JAMBES : <i>Apocalypse</i> anglo-normande, début du xiv ^e siècle : Ouverture du Quatrième Sceau. Toulouse.....	13
— 4. ÊTRES FANTASTIQUES : <i>A.</i> <i>Psautier</i> de Douai, 1322-1325. — <i>B.</i> <i>Pontifical romain</i> de Lyon, xv ^e siècle. — <i>C.</i> Boccace de Munich, fin du xv ^e siècle — <i>D.</i> Livre espagnol, 1508.....	14
— 5. IMAGE DE LA PAPAUTÉ : Gravure de Nuremberg, 1548.....	15
— 6. ÊTRES FANTASTIQUES : <i>A.</i> <i>Psautier</i> d'Ormesby, début du xiv ^e siècle. — <i>B.</i> <i>Psautier</i> de la Reine Mary, début du xiv ^e siècle. — <i>C.</i> <i>Heures</i> de Paris, début du xiv ^e siècle. — <i>D.</i> <i>Bible</i> de William de Devon, 1251-1274.....	16
— 7. MONSTRES MARGINAUX : <i>Heures</i> de Thérrouanne, fin du xiii ^e siècle, Paris, B. N., ms. lat. 14284.....	17
— 8. GRYLLES DES PIERRES GRAVÉES ANTIQUES	18
— 9. TÊTES DÉPLACÉES : <i>A</i> et <i>D.</i> Cachets trouvés dans la maison mycénienne de Zakro, en Crète. — <i>B.</i> Bès sarde. — <i>C.</i> Baubô de Priène..	20
— 10. TÊTES MULTIPLIÉES : <i>A.</i> Divinité sumérienne, 3000 av. J.-C. — <i>B.</i> Grylle scythe, v ^e siècle av. J.-C. — <i>C.</i> Grylles iraniens, iv ^e siècle av. J.-C. — <i>D.</i> Grylles sardes, nécropole de Tharros, iv ^e siècle av. J.-C.	21
— 11. COIFFURES ZOOMORPHIQUES ANTIQUES : <i>A.</i> Athéna Polias. — <i>B.</i> Grylles de pierres gravées.....	24
— 12. GRYLLES ANTIQUES ET GRYLLES GOTHIQUES : <i>A.</i> et <i>C.</i> Grylles antiques. — <i>B.</i> Grylle d'un manuscrit de Cambrai, xiv ^e siècle. — <i>D.</i> Grylle d'un livre imprimé à Rouen, xv ^e siècle. — <i>E.</i> Grylle d'un livre imprimé à Lyon, xv ^e siècle	28
— 13. GÉNIES ANTIQUES ET DÉMONS GOTHIQUES : <i>A.</i> Personnage gastrocéphale sur un sceau antique. — <i>B.</i> Démon du xv ^e siècle. — <i>C.</i> Génie antique à tête sur l'arrière-train. — <i>D.</i> Démon du Parement de Narbonne, 1373-1378	30
— 14. MONSTRES A TÊTES DÉPLACÉES : <i>A.</i> Le monstre de Mélanchthon symbolisant la Papauté. — <i>B.</i> Ange du bénitier de Vernon, xv ^e siècle...	31
— 15. GRYLLES MULTICÉPHALES : <i>A.</i> Triple grylle antique. — <i>B.</i> Fresque de Gurk (Carinthie), xiii ^e siècle. — <i>C.</i> Intaille antique au petit sceau de Thibaud, roi de Navarre, 1245. — <i>D.</i> Miséricorde des stalles de Zurich, deuxième quart du xiv ^e siècle.....	32

	Pages
Fig. 16. L'ANTI-TRINITÉ : Dessin de Matthias Grünewald, c. 1523-1524. Berlin, Kupferstichkabinett	35
— 17. GORGONÉION DOUBLE : <i>Apocalypse</i> anglo-normande, début du XIII ^e siècle et scarabée de Tharros, IV ^e siècle av. J.-C.....	37
— 18. CIMIERS ZOOMORPHIQUES : A. Figure romane de l'archivolte d'Aulnay (Charente-Maritime). — B. Casque de la Philosophie, <i>Hortus Deliciarum</i> , fin du XII ^e -1205. — C. Casque du XV ^e siècle. — D. Armorial écossais de Claes Heynen, XIV ^e siècle.....	38
— 19. GRYLLE ET PERSONNAGES MONSTRUEUX : A. Grylle du <i>Psautier Loutere</i> , c. 1340. — B. Figure d'un chevalier, fresque de Königsberg, c. 1390. — C. L'Homme Parfait, dessin allemand, XV ^e siècle.....	39
— 20. CASQUES EN FORME DE GRYLLE : Konrad Grünberg, <i>Wappencodex</i> , 1483	41
— 21. GRYLLES DE JÉRÔME BOSCH : A. Dessin de Berlin. — B. Retable des Ermites. Venise. — C et D. Dessin d'Oxford. — E. Grylle antique ..	43
— 22. TÊTES A JAMBES : Grylle de Jérôme Bosch (Tentation de Lisbonne) et sceau de Raoul Aubry, joueur de Lille, un faux-antique, 1320.....	45
— 23. BÊTES ANTIQUES DANS LA COQUILLE	56
— 24. BÊTES GOTHIQUES DANS LA COQUILLE : A. <i>Pontifical</i> de Guillaume Durand, XIV ^e siècle. — B. <i>Bréviaire</i> de Langres, 1481-1497. — C. <i>Chronique de Pise</i> , écrite pour Charles le Téméraire, XV ^e siècle. — D. Stalles du Palais de Justice de Rouen, 1455-1469. — E. <i>Heures</i> de Marguerite de Beaujeu, c. 1363. — F. Gemme antique. — G. Capricorne du Zodiaque des <i>Très Riches Heures</i> du duc de Berry, 1410-1416. — H. Relief de Suippes (Marne), XV ^e siècle. — I. Monnaie de Hatria, avec la tête d'Aphrodite.....	58
— 25. QUADRUPÈDE ET HOMME DANS LA COQUILLE : A. Descente aux Limbes de Pierre Brueghel, 1561. Vienne, Albertine. — B. Allégorie de Giovanni Bellini, c. 1488. Académie de Venise.....	60
— 26. NEFS FANTASTIQUES : Jérôme Bosch (Tentation de Lisbonne) et sceaux antiques.....	63
— 27. TRIQUÈTRES : A. Intaille antique. — B. D'après Jérôme Bosch. — C. Relief de Heiligenkreuz (Autriche), XIV ^e siècle. — D. Enfants nés en 1516 à Tettwang, gravure de Hans Burgkmair.....	65
— 28. QUADRUPÈDES ALLAITANT DES HOMMES : A. Cul-de-lampe de la cathédrale de Metz, XIV ^e siècle. — B. Gravure allemande, c. 1465.....	66
— 29. « QUADRUPÈDES A DEUX PATTES » : A. Statère des piétons. — B. Statère des parisiens. — C. D et E. Monnaies anglo-saxonnes. — F. Manuscrit du Sud anglais, 1300. — G. Tombeau de Richard II, à Westminster, c. 1400. — H et I. Manuscrit espagnol, XV ^e siècle. — J. <i>Bréviaire</i> d'Isabelle la Catholique, XV ^e siècle. — K. <i>Bestiaire</i> de Conrad de Megenberg, 1470. — L. Recueil d'ornements de Stephan von Urach, c. 1495.....	68
— 30. « QUADRUPÈDE A DEUX PATTES » : Jérôme Bosch. Musée du Louvre...	69
— 31. ORNEMENTS COUFIQUES : A. <i>Apocalypse</i> de Saint-Sever, c. 1028-1072. — B. <i>Psautier</i> de saint Louis, c. 1254-1270.....	81
— 32. ENTRELACS GOTHIQUES ET ISLAMIQUES : A. <i>Psautier</i> de Bohun, c. 1370. — B. <i>Psautier Tenison</i> , 1284. — C. <i>Psautier</i> de Richard de Canterbury, début du XIV ^e siècle. — D. Poterie syro-mésopotamienne, XIII ^e -XIV ^e siècle	82

- Fig. 33. ENTRELACS GOTHIQUES ET ISLAMIQUES : *A. Bible flamande*, début du xiv^e siècle. — *B et C. Psautier de Gorleston*, Est-anglien, début du xiv^e siècle. — *D. Compotier persan*, xi^e siècle (?). Chicago, The Art Institute..... 84
- 34. ENTRELACS-ROSACES : *A. Bol de Kachan*, xiii^e siècle. Coll. A. U. Pope. — *B. Coran* maugrabin de Mouley Zidan. — *C et E. Psautier d'Ormesby*, début du xiv^e siècle. — *D. Bréviaire de Marguerite de Bar*, début du xiv^e siècle. — *F. Léonard de Vinci*. — *G. Albert Dürer*..... 85
- 35. ENTRELACS CALLIGRAPHIÉS : *A. Lettre d'un livre imprimé chez Antoine Vérard*, 1500. — *B. Frontispice allemand de 1572*..... 87
- 36. FORMATION DE LA DEMI-FEUILLE RŪMĪ : *A. Stuc sassanide de Kich*, iv^e siècle. — *B. Stuc abbasside de Samarra*, 836-839. — *C. Stuc fatimide de Kal'a des Beni Hammad*, xi^e siècle. — *D. Céramique persane archaïque*. — *E. Ornement-type*..... 89
- 37. DEMI-FEUILLE RŪMĪ : *A. Manuscrit persan*, c. 1300. — *B et C. Céramique de Raghès*, avant 1221. — *D. Ivoire cordouan*, xi^e siècle. — *E. Ivoire sicilien*, xi^e-xii^e siècle. — *F. Bréviaire du Saint-Sépulcre de Cambrai*, fin du xiii^e siècle. — *G. Manuscrit français de Leningrad*, 1230. — *H et I. Bréviaire de Metz*, fin du xiii^e siècle. — *J. Manuscrit d'Amiens*, 1275-1300..... 89
- 38. ORNEMENT A FRANGES : *A. Missel de Luçon*, fin du xiv^e siècle. — *B. Bréviaire de Belleville*, 1330-1340. — *C. Coran écrit et enluminé en 1186*..... 90
- 39. MÉDAILLONS POLYLOBÉS : *A. Tissu mésopotamien ou égyptien*, xi^e siècle. Durham. — *B. Cathédrale de Sens*, La Libéralité. — *C. Tissu allemand*, deuxième moitié du xiii^e siècle. Abbaye d'Isenhagen..... 92
- 40. MÉDAILLONS QUADRILOBÉS : *A. Cuivre incrusté*, Mossoul, 1238-1240. — *B. Tissu allemand*, xiii^e-xiv^e siècle, Abbaye d'Ebsdorf. — *C. Koubatchi (Daghestan)*, Mosquée de Hounalla, xii^e siècle. — *D. Amiens*, soubassement de la cathédrale..... 94
- 41. CARRÉS QUADRILOBÉS : *A. Poutres fatimides* provenant du Petit Palais du Caire, fin du x^e siècle-1058. — *B. Cathédrale de Rouen*, portail des Libraires, c. 1290-1300..... 95
- 42. TISSUS A MÉDAILLONS ENTRELACÉS : *A. Étoffe italo-mauresque*, xiii^e siècle. — *B. Arbre de Jessé*, *Psautier anglais*, début du xiv^e siècle..... 96
- 43. ORNEMENTS « ARABIKES ». François Pellegrin, 1530..... 97
- 44. « TISSUS PEINTS » : *A. Dijon*, linteaux de la cathédrale, fin du xiii^e siècle. — *B. Rouen*, pavement de Sainte-Catherine-du-Mont, deuxième moitié du xiii^e siècle. — *C. Schleswig*, chœur de Saint-Pierre, c. 1400..... 104
- 45. ENTRELACS-SERPENT : *A. Bol de Rakka*, xi^e-xii^e siècle. — *B. Manuscrit anglais (Petrus Comestor)*, 1283-1300. — *C. Psautier d'Ormesby*, Est-anglien, début du xiv^e siècle. — *D. Antiphonaire rhénan*, c. 1350..... 106
- 46. DEMI-FEUILLE RŪMĪ ZOOMORPHIQUE : *A. Plaque lustrée hispano-mauresque*, début du xv^e siècle. — *B. Cuivre incrusté*, xii^e-xiii^e siècle. — *C. Evangélaire arménien*, 1275. — *D. Bible de William de Devon*, 1251-1274. — *E. Pontifical de Besançon*, première moitié du

	Pages
xiv ^e siècle. — <i>F. Bréviaire</i> de Belleville, c. 1330-1340. — <i>G. Manuscrit</i> du Nord de la France ou flamand, fin du xiii ^e siècle.....	108
Fig. 47. PLANTES A TÊTES : <i>A. Cachet</i> de Mohendjo-Daro, c. 3000 av. J.-C. — <i>B. Tissus</i> mésopotamiens, ix ^e -x ^e siècle. Maestricht. — <i>C. Sarcophage</i> de Theodota, c. 720, Pavie.....	109
— 48. RINCEAUX A TÊTES PERSANS : <i>A. Bronze</i> gravé et incrusté, 1281. — <i>B. Bronze</i> gravé et incrusté, xii ^e -xiii ^e siècle. — <i>C. Plaque</i> de revêtement lustrée, xiii ^e -xiv ^e siècle	110
— 49. RINCEAUX A TÊTES : <i>A. Frontispice</i> arménien, Etchmiadzin, ms. 379, xii ^e -xiii ^e siècle. — <i>B. Frontispice</i> d'un manuscrit persan, xv ^e siècle.	112
— 50. MÉDAILLONS REMPLIS DE RINCEAUX A TÊTES : <i>A. Cuivre</i> incrusté, Syrie, 1249. — <i>B. Bible</i> de Johannes Ponch, 1273.....	113
— 51. RINCEAUX A TÊTES : <i>A. Frontispice</i> , école de Hérat, c. 1410. — <i>B. Lapidaire</i> d'Alphonse le Sage, 1276-1278. — <i>C. Antiphonaire</i> colonais, c. 1330. — <i>D. Psautier</i> de saint Louis, c. 1254-1270. — <i>E. Psautier</i> d'Ormesby, Est-anglien, début du xiv ^e siècle. — <i>F. Antiphonaire</i> de Beaupré, c. 1290. — <i>G. Évangélaire</i> arménien, 1193. — <i>H. Drôlerie</i> de Berardo de Teramo, miniaturiste abruzzien, milieu du xiv ^e siècle. — <i>I. Heures</i> du Nord-Est de la France ou de Flandre, fin du xiii ^e siècle	114
— 52. RINCEAUX A TRONC HUMAIN : <i>A. Frise</i> lustrée, Perse, xiv ^e siècle. — <i>B. Recueil</i> de légendes picardes, Brabant, milieu du xiv ^e siècle....	114
— 53. RINCEAUX ANTHROPOMORPHES : <i>A. Bible</i> hollandaise, c. 1450. — <i>B. Gémeaux</i> du Zodiaque, cuivre incrusté, Mossoul, 1248. — <i>C. Manuscrit</i> anglais, début du xiv ^e siècle.....	115
— 54. NASKHĪ ANTHROPOMORPHE : <i>A. Bassin</i> exécuté par un artiste de Hérat en 1163. — <i>B. Fueros d'Aragon</i> , fin du xiii ^e siècle. — <i>C. Bible</i> française, fin du xiii ^e siècle. — <i>D</i> et <i>E. Bréviaire</i> de Belleville, c. 1330-1340. — <i>F. Bible</i> de la comtesse de Valois, c. 1350.....	116
— 55. ARBRE PARLANT DE LA LÉGENDE D'ALEXANDRE : <i>Chah Nameh</i> de Firdousi, début du xiv ^e siècle. Washington, Freer Gallery.....	120
— 56. ARBRE PARLANT : <i>A. Chah Nameh</i> , 1460-1480, Oxford, Bodléienne. — <i>B. Merveilles de la Nature</i> , 1388. B. N., suppl. persan 332	121
— 57. ARBRE A TÊTES EN OCCIDENT : <i>A. L'arbre</i> de Vie et la naissance d'Ève, <i>Hortus Deliciarum</i> , fin du xii ^e siècle - c. 1205. — <i>B. Abraham</i> entre deux arbres de Vie, manuscrit de Wolfenbüttel, c. 1250. — <i>C. L'arbre</i> de la Vie et de la Mort, tombeau d'Henri de Festingen († 1286). Trèves.....	123
— 58. ARBRES A OISEAUX ET A AGNEAUX : <i>A. Livre des Merveilles</i> du due de Berry, fin du xiv ^e siècle. — <i>B. Jean</i> de Mandeville, Augsbourg, 1481.	126
— 59. ARBRE DU SOLEIL ET DE LA LUNE : <i>A. Jean</i> de Mandeville, Strasbourg, 1499. — <i>B. Manuscrit</i> alchimique, Rhénanie, avant 1420.....	128
— 60. ARBRE DU MAL : <i>A. Fresque</i> de Hoxne (Suffolk), xiv ^e siècle. — <i>B. Verger</i> de Soulas, début du xiv ^e siècle. Paris, B. N., ms. fr. 9220.....	129
— 61. BRANCHES A TORSSES HUMAINS : <i>A. Ève</i> , <i>Hortus Deliciarum</i> , fin du xii ^e siècle, c. 1205. — <i>B. Rinceau</i> d'une frise lustrée persane, xiii ^e -xiv ^e siècle. — <i>C. Radix luxuriæ</i> de l'Arbre du Mal, fin du xiii ^e siècle. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève	130

Fig. 62. ARBRES A TÊTES : A. Arbre de Jessé, <i>Bible hollandaise</i> , c. 1425. — B. Arbre des Inquiétudes et des Irrésolutions de l'Esprit, Pétrarque, Augsbourg, 1532.	133
— 63. TÊTES LUNAIRES : A. Manuscrit persan, 1273. — B. Manuscrit signé à Bagdad en 1396. — C. Manuscrit arménien, 1230. — D. <i>Pontifical</i> de Guillaume Durand, xiv ^e siècle. — E. <i>Lapidaire</i> d'Alphonse le Sage, 1276-1278 : la lune enlacée par la queue du dragon	135
— 64. COMBAT CONTRE LA QUEUE : A. Monnaie ortokide, 1185-1203. — B. Traité de Walter de Milemete, Est-anglien, 1326. — C. Manuscrit français, fin du xiii ^e siècle.....	136
— 65. LIÈVRES A OREILLES COMMUNES : A. Cathédrale de Lyon, 1310-1320. — B. Touen-houang (x ^e siècle environ). — C. Vase islamique, xii ^e -xiii ^e siècle. Leningrad, Musée de l'Ermitage. — D. Paderborn, xv ^e siècle.....	136
— 66. POISSONS A TÊTES COMMUNES : A. Céramique égyptienne, xviii ^e -xx ^e dynasties. — B. Dessin de Villard de Honnecourt, c. 1235. — C. Pavement d'Hérivaux, xiii ^e siècle. — D. Céramique arabisante de Paterna, xiii ^e -xiv ^e siècle	138
— 67. POISSONS ET CHEVAUX A CORPS INTERCHANGEABLES : A. Premier <i>Psautier</i> de Peterborough, fin du xiii ^e siècle. — B. Dessin d'un artiste séfévide, début du xvii ^e siècle	139
— 68. FIGURES HUMAINES TÊTE-BÊCHE INTERCHANGEABLES : A. Cathédrale de Rouen, Portail des Libraires, 1290-1300. — B. Gravure suisse, c. 1460-1480. — C. Bronze oriental. Washington, National Gallery.	141
— 69. DÉMONS A AILES DE CHAUVESOURIS : A. <i>Psautier</i> dit de Blanche de Castille, av. 1223. — B. Tapisserie d'Angers, c. 1378.....	152
— 70. DÉMONS A AILES DE CHAUVESOURIS : Le Triomphe de la Mort. Pise, Campo Santo, c. 1350-1360.	154
— 71. DRAGON A AILES MEMBRANEUSES : Cathédrale de Poitiers, stalles, c. 1300.	155
— 72. ARMURES DENTÉES : E. Bourguignotte, c. 1510. — B. Casque de Jacques d'Aragon, deuxième moitié du xiii ^e siècle. — C. Armure de cheval, 1404.	156
— 73. DRAGONS AILÉS : A. Jacopo Bellini. Dessin d'un cavalier. Musée du Louvre. — B. Dessin chinois, d'après Li Long-mien (1081). Paris, Musée Guimet	157
— 74. CHAUVESOURIS HUMANISÉE : A. Bronze Tcheou, v ^e -iii ^e siècle, av. J.-C. — B. Démon d'après Li Long-mien (1081). Paris, Musée Guimet....	158
— 75. DÉMONS A AILES DE CHIROPTÈRES : A. Démon emportant les ossements du Bouddha, par Tcheou Ki-tch'ang et Lin T'ing-kouei, c. 1163-1180. Boston, Museum of Fine Arts. — B. Démon combattu par l'archange, <i>Grandes Heures</i> de Rohan, 1430-1440.....	159
— 76. DÉMONS-TONNERRES : D'après Li Long-mien (1081). Paris, Musée Guimet	160
— 77. DÉMONS A OREILLES DE LIÈVRE : A. D'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Giotto, Assise, Église supérieure, 1296-1304	161
— 78. DÉMONS CHINOIS ET GOTHIQUES : A. Peinture de Tcheou Ki-tch'ang et Lin T'ing-kouei, c. 1160-1180. Boston, Museum of Fine Arts. — B. Maître aux Boqueteaux, 1378.....	162

	Pages
Fig. 79. DÉMONS A BEC D'OISEAU : A. Dieux-Tonnerres, d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Démon terrassé par saint Michel, Maître de saint Sébastien, école du Rhône. Avignon, Musée Calvet...	163
— 80. DÉMONS ARBORESCENTS : A. D'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Dessin de Jérôme Bosch ou d'après Bosch. Vienne, Albertine. — C. Qara-khodja, fragment d'un plancher. — D. Matthias Grünewald, retable d'Isenheim. Musée de Colmar.....	165
— 81. DÉMON A TROMPE : A. D'après Li Long-mien, 1081. — B. D'après Schongauer, avant 1473.....	166
— 82. DÉMON A LONGUES OREILLES ET CORNE UNIQUE : A. <i>Calendrier des Bergers</i> , 1491. — B. Statuette Tang, VII ^e -X ^e siècle. — C. <i>Ars Moriendi</i> , c. 1455	167
— 83. TÊTES COIFFÉES D'ANIMAUX : A. Cynocéphale de Jean de Mandeville, 1481. — B. Planète Mars, <i>Cosmographie</i> de John Foxton, 1408. — C. Homme zodiacal, <i>Très Riches Heures</i> du duc de Berry. — D. Démon d'après Li Long-mien, 1081. — E et F. Personnifications des étoiles dans le <i>Tripitaka</i>	168
— 84. GENOUX EN FORME DE TÊTES : A. Costume des Jeux de Noël de Nuremberg, par J. Ruof, 1539. — B. <i>Calendrier des Bergers</i> , 1491. — C. Animal hindou. — D. Démon d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet	170
— 85. COIFFURES GOTHIQUES ET CHINOISES : A et D. Statuettes T'ang. — B. Miniature d'Alexandre Bening († 1519). — C. Buste-reliquaire, Nuremberg, c. 1400. — E. Bodhisattva, XII ^e siècle. — F. Maître E. S., fin du XV ^e siècle	175
— 86. FIGURES D'EXTRÊME-ORIENTAUX DANS LA MINIATURE OCCIDENTALE : A. Chinoise dans un décor marginal, <i>Décades</i> de Tite-Live, fin du XIV ^e -début du XV ^e siècle. Bibliothèque de Genève, ms. fr. 77. — B. Khan tartare représentant la Gloutonnerie, par un artiste génois, fin du XIV ^e siècle. British Museum, Add. ms. 27695.....	179
— 87. LA CHUTE DES ANGES : <i>La Cité de Dieu</i> , 1480. Mâcon.....	188
— 88. DIVINITÉS A BRAS MULTIPLES : A. Démon de l'assaut de Mâra, Touenhouang (X ^e siècle environ). Paris, Musée Guimet. — B. Prodige de la <i>Chronique de Nuremberg</i> par Wolgemut, 1493. — C. La Fortune, Boccace de Jean sans Peur, 1409-1419. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.....	199
— 89. ARBRES AVEC LES PERSONNAGES POSÉS SUR DES CALICES DE FLEURS : A. Arbre de Vichnou, Thaton, Birmanie. — B. Arbre du Bouddha historique et de ses prédécesseurs, grotte de Kia-Kiang-hien dans le Sseu-tch'ouan, époque T'ang. — C. Arbre de Jessé, cathédrale de Rouen, 1511-1532	202
— 90. MONGOLS ASSIS SUR DES CALICES DE FLEURS : A. Manuscrit manichéen de Qara-khodja. — B. <i>Livre d'Heures</i> en hollandais, 1468...	204
— 91. NIMBES CRISTALLINS : A. Arhat en méditation, par Tcheou Ki-tch'ang et Lin T'ing-kouei, c. 1160. Boston, Museum of Fine Arts. — B. La Madone de Stuppach, Matthias Grünewald, 1508-1512.....	206
— 92. COSMOS CRISTALLIN : Voleur de bourse, dans le <i>Misanthrope</i> de Pierre Brueghel, 1568. Naples, Musée National.....	208
— 93. AURÉOLES DE VERRE : A. La vision du moine bSod-nams, 1439-1505, peinture tibétaine. Paris, Musée Guimet. — B. Personnages gro-	

tesques dans une mandorle, Pierre Brueghel, Dulle Griet, 1564. Musée d'Anvers.	209
Fig. 94. PERSONNAGES ENFERMÉS DANS DES VASES DE VERRE : A. Le fils de la Mère des DémonS enfermé par le Bouddha dans un vase à aumônes, d'après Li Long-mien, 1081. Paris, Musée Guimet. — B. Hommes dans une sphère de cristal, Pierre Brueghel, Dulle Griet. Musée d'Anvers.	210
— 95. LE TIGRE ET LE DRAGON DANS LA MONTAGNE : A. <i>Traité de la Nature</i> , Italie, xiv ^e siècle. — B. <i>Chah Nameh</i> , Chiraz, 1393. — C. Athanase Kircher, <i>China illustrata</i> , 1667 : « Rocher-tigre » et « rocher-dragon »	215
— 96. MONTAGNES ZOOMORPHIQUES : A. Saint Christophe, école de Bosch, xvi ^e siècle. Winterthur. — B. Pierre Brueghel, l'Orgueil, 1557. La Haye.	217
— 97. L'HOMME PRÉCIPITÉ DU ROCHER : A. Miracle d'Avalokiteçvara, ban- nière de Touen-houang (x ^e siècle environ). Paris, Musée Guimet. — B. L'Enfer de Thierry Bouts, c. 1470. Musée du Louvre.	218
— 98. ROCHERS ANTHROPOMORPHES : A. Kouan T'ong, début du x ^e siècle. Musée du Palais de Pékin. — B. Jérôme Bosch, le Paradis Terrestre, volet du Char de Foin. Madrid, Musée du Prado.	219
— 99. OBJETS ANIMÉS : Cambrai, manuscrit 124, xvi ^e siècle.	221
— 100. OBJETS ANIMÉS : A. Jérôme Bosch, Tentation du Prado. — B. Tosa Mitsuaki, Yorimitsu assailli par les fantômes, milieu du xiv ^e siècle.	223
— 101. OBJETS HUMANISÉS : A. Tosa Mitsunobu, Cortège des Cent DémonS, début du xiv ^e siècle. — B. Jérôme Cock, d'après un Jugement Dernier de Jérôme Bosch. — C. Alart du Hameel, d'après un Juge- ment Dernier de Jérôme Bosch.	224
— 102. LA TENTATION DE BOUDDHA, L'ASSAUT DE MÀRA (détail) : Touen- houang (x ^e siècle environ). Paris, Musée Guimet.	230
— 103. LA TENTATION DE SAINT ANTOINE : Pieter Huys. Musée du Louvre.	231
— 104. SQUELETTES ANTIQUES SUR DES PIERRES GRAVÉES.	237
— 105. LES TROIS ÉTATS DU CORPS APRÈS LA MORT : Pise, Campo Santo, 1350-1360.	240
— 106. TROISIÈME ÉTAT DU CORPS APRÈS LA MORT : Tombeau du cardinal Lagrange, 1402. Avignon, Musée Calvet.	241
— 107. LE MOINE ET LE SQUELETTE : A. Qizil, Asie Centrale, avant le ix ^e siècle. — B. Assise, Basilique Inférieure, c. 1325.	243
— 108. DÉMONS-SQUELETTES : Touen-houang (x ^e siècle environ). Paris, Musée Guimet.	245
— 109. LES CITIPATIS : A. Peinture tibétaine. — B. <i>Chronique de Nuremberg</i> , par Wolgemut, 1493.	247
— 110. COMPOSITION COSMOGRAPHIQUE DES CENT BOUDDHAS : Kakrak, première moitié du v ^e siècle.	250
— 111. MANDALAS : A. <i>Tripitaka</i> , Encyclopédie bouddhique. — B. Les Joies et les Triomphes de la Vierge, par W. Traut, c. 1510. — C. Les Vices et les Vertus, Nuremberg, c. 1490.	253
— 112. LA ROUE DE LA TRANSMIGRATION : A. Peinture tibétaine. Musée de Hambourg. — B. Miroir de la Sagesse. Nuremberg, 1488. — C. Les Six Ages du Monde, <i>Bréviaire d'Amour</i> , par le Maître Ermengau, xiv ^e siècle.	254

- Fig. 113. NUAGES CONVENTIONNELS : *A.* Le tchi chinois. — *B.* Le tchi gothique.
— *C.* Bordure d'un capuchon chinois, d'après Li Long-mien. —
D. Nuage d'une auréole gothique, gravure du *xv^e* siècle..... 257
- 114. MANDORLE AVEC UN NUAGE TCHI : *La Cité de Dieu*, c. 1385. Bibliothèque
Vaticane..... 258
- 115. ARCS EN ACCOLADE CHINOIS : Long-men, grotte X, premier tiers du
vi^e siècle. 264
- 116. ACCOLADE CHINOISE : Stèle votive, 535. Temple Chao-Lin du Tong-
Fong-hien 266
- 117. ACCOLADES ORIENTALES ET GOTHIQUE : *A.* Stèle bouddhique, 678.
Tokio. — *B.* Fenêtre de l'église d'Enlidja, Arménie, *xiii^e* siècle.
— *C.* Portail de l'église de Herly (Somme), *xv^e* siècle..... 268
- 118. ACCOLADE SUR L'ARC POLYLOBÉ ET ACCOLADE TRIPLE : *A.* Stèle T'ang.
— *B.* Monument de Hardingstone, 1291. — *C.* Saint David, Palais
épiscopal, deuxième quart du *xiv^e* siècle. — *D.* Miniature islamique,
« L'horloge aux paons », école mésopotamienne, Égypte, 1354. —
E. Tsi-Hia-sseu, porte d'une grotte, *v^e-vi^e* siècle. — *F.* Ely,
Chapelle de la Vierge, après 1321. — *G.* Westminster, tombe
d'Aymer de Valence, 1325. — *H.* Bordure d'un miroir T'ang
(618-906). 271
- 119. ACCOLADES SUR UN TRACÉ POLYLOBÉ : *A.* Stèle T'ang. Ancienne coll.
Bing, Paris. — *B.* Ivoire aux armes de John Grandisson, évêque
d'Exeter, deuxième quart du *xiv^e* siècle. Musée du Louvre. —
C. Scarning, jubé de l'église..... 272
- 120. ACCOLADES SURBAISSÉES : *A.* Flavigny (Côte-d'Or), niche. —
B. Stèle votive chinoise, 692. Providence, Rhode Island School of
Design. — *C.* Yvetot-Bocage (Manche), niche..... 274
- 121. NICHE BOUDDHIQUE ET NICHE GOTHIQUE : *A.* Stèle votive chinoise,
551. Chicago, The Art Institute. — *B.* Blangy (Seine-Maritime).. 276
- 122. DÉCOR FLAMBOYANT : *A.* Pagode Long-Hou-t'a du Chen-T'ong-sseu,
avant 1367. — *B.* Château de Josselin (Morbihan), 1490-1505.... 277

LES REPRODUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES dans cet ouvrage proviennent des sources suivantes : fig. 2 *A*, d'après M. R. James ; — fig. 2 *B* et *C*, 19 *A*, 34 *C* et *E*, 53 *C*, d'après E. Millar ; — fig. 3, d'après A. Auriol ; — fig. 5, 27, d'après M. Geisberg ; — fig. 14 *A*, d'après A. Warburg ; — fig. 14 *B*, 89 *C*, 117 *B* et 122 *B*, clichés des Archives Photographiques des M. H., Paris ; — fig. 16, cliché de l'Institute of Fine Arts de New York University ; — fig. 17, d'après L. Delisle et P. Mayer ; — fig. 19 *B*, d'après H. Ehrenberg ; — fig. 19 *C*, d'après W. Stammmler ; — fig. 20, d'après H. Ströhl ; — fig. 25 *A*, 80 *B*, 96 *B*, d'après Ch. de Tolnay ; — fig. 25 *B*, d'après T. A. Cook ; — fig. 21, 30, 100 *A*, d'après P. Lafond ; — fig. 28 *B*, d'après H. Schmidt ; — fig. 33 *A*, 52 *B*, d'après A. Gaspar et F. Lyna ; — fig. 33 *B* et *C*, 42 *B*, d'après S. C. Cockrell ; — fig. 33 *D*, 34 *A*, 38 *C*, d'après *Survey of Persian Art* ; — fig. 34 *B*, 40 *A*, d'après G. Migeon ; — fig. 34 *D*, 38 *A* et *B*, 54 *D* et *E*, d'après V. Leroquais ; — fig. 39 *A*, 42 *A*, d'après O. von Falke ; — fig. 39 *B*, 106, d'après É. Mâle ; — fig. 39 *C*, d'après M. Schuette ; — fig. 41 *A*, phot. A. Fikry ; — fig. 44 *A*, d'après P. Gélis-Didot et H. Laffilée ; — fig. 44 *B*, d'après R. Borrmann ; — fig. 49 *B*, d'après Ph. W. Schulz ; — fig. 50 *A*, 54 *A*, d'après F. Sarre ; — fig. 50 *B*, d'après G. Warner ; — fig. 53 *A*, 62 *A*, 90 *B*, d'après A. W. Byvanck ; — fig. 54 *B*, d'après *The New Palaeographical Society* ; — fig. 54 *C* et *F*, d'après H. Yates Thompson ; — fig. 55, phot. Freer Gallery of Art, Washington ; — fig. 56 *A*, d'après Ph. Ackerman ; — fig. 57 *A*, d'après A. Straub et G. Keller ; — fig. 57 *B*, d'après A. Haseloff ; — fig. 57 *C*, d'après Didron ; — fig. 58 *A*, d'après H. Omont ; — fig. 59 *B*, d'après G. F. Hartlaub ; — fig. 60 *A*, d'après E. T. Long ; — fig. 60 *B*, 88 *C*, phot. des Services Photographiques de la Bibliothèque Nationale ; — fig. 67 *A*, d'après J. van den Gheyn ; — fig. 67 *B*, d'après F. Sarre et E. Mittwoch ; — fig. 68 *B*, 111 *C*, d'après E. Major ; — fig. 68 *C*, phot. de la National Gallery, Washington ; — fig. 69 *A*, 86 *A*, d'après H. Martin ; — fig. 70, d'après K. Künstle ; — fig. 73 *B*, 74 *B*, 76, 77 *A*, 79 *A*, 80 *A*, 94 *A*, d'après les Annales du Musée Guimet ; — fig. 74 *A*, 78 *A*, d'après K. Tomita ; — fig. 77 *B*, d'après H. Focillon ; — fig. 80 *C*, 90 *A*, d'après A. von Lecoq ; — fig. 86 *B*, d'après *The Palaeographical Society* ; — fig. 87, 114, d'après A. de Laborde ; — fig. 88 *A*, 97 *A*, 102, 108, 110, 112 *A*, clichés des Archives Photographiques du Musée Guimet ; — fig. 89 *A*, d'après A. Watson ; — fig. 89 *B*, cliché Segalen, Archives Photographiques du Musée Guimet ; — fig. 91 *A*, 98 *A*, 119 *A*, 120 *B*, 121 *A*, 122 *A*, d'après O. Sirèn ; — fig. 91 *B*, d'après A. Burkhardt ; — fig. 95 *A*, d'après E. Toesca ; — fig. 96 *A*, d'après K. Pfister ; — fig. 101 *A*, d'après *Selected Relics* ; — fig. 103, cliché Giraudon ; — fig. 107 *A*, 109 *A*, d'après A. Grünwedel ; — fig. 107 *B*, d'après B. Kleinschmidt ; — fig. 112 *B*, d'après W. L. Schreiber ; — fig. 115 et 116, clichés Chavannes, Archives Photographiques du Musée Guimet ; — fig. 117 *A*, d'après S. Tojima ; — fig. 119 *B*, d'après M. H. Longhurst ; — fig. 119 *C*, d'après F. Bond.

Les figures au trait sont dessinées par l'auteur.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	5
PRÉFACE	7
CHAPITRE PREMIER. — Grylles gothiques	11
I. MONSTRES DÉFINIS PAR DES COMBINAISONS DE TÊTES : <i>La tête à jambes. Têtes et faces multipliées sur différentes parties du corps</i>, 11. II. GRYLLES ANTIQUES : <i>Glyptique gréco-romaine. Origine : dieux sans tête et à visage sur le tronc, génies multicéphales, grappes de têtes perses et scythes, scarabées sardes, casques à masques et cimiers zoomorphiques</i>, 18. III. LES GEMMES ANTIQUES AU MOYEN AGE : <i>Dans l'orfèvrerie préromane. Réveil du goût carolingien dans la deuxième moitié du XII^e et au XIII^e siècle. Le sceau antique. La légende des pierres. Les intailles à grylles. Le camée dessiné par Matthieu Paris</i>, 24. IV. LES DIEUX ACÉPHALES ET MULTICÉPHALES AU MOYEN AGE : <i>Dans la légende. Dans l'Enfer et dans les allégories. Le gorgonion double dans l'Apocalypse anglo-normande. Casques gothiques</i>, 29. V. LES GRYLLES A LA FIN DU MOYEN AGE : <i>Dislocation. Vie nouvelle. Jérôme Bosch, peintre de grylles</i>, 42. NOTES, 47.	
CHAPITRE II. — Bizarreries des sceaux et des monnaies antiques	55
I. BIZARRERIES DES SCEAUX : <i>La bête dans la coquille : les animaux antiques sortant de la coquille et Aphrodite purpurissa ; la coquille génératrice de bêtes au moyen âge. La nef volante et la barque-poisson</i>, 55. II. MONNAIES ANTIQUES : <i>Le triquètre. La Louve du Capitole. Rôle de la numismatique dans la retransmission des thèmes. La médaille peinte. Le « quadrupède à deux pattes » des monnaies gauloises et celtiques</i>, 62. NOTES, 70.	
CHAPITRE III. — Ornements et cadres islamiques	75
I. LE MONDE MUSULMAN DANS LE MOYEN AGE GOTHIQUE : <i>La science arabe. Le goût du « sarrazinois » : collections, contrefaçons</i>, 75. II. DÉCOR ABSTRAIT : <i>L'ornement coufique. L'entrelacs polygoné. La tresse étoilée. Les « cadeaux »</i>, 80. III. VÉGÉTATION FANTASTIQUE : <i>Le rūmī gothique. La demi-palmette orientale et la flore des manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles. Les franges</i>, 88. IV. CADRES : <i>Médallions orientaux. Polylobes, quatrefeuilles sur le carré. Poutres fatimides. Tissus. Arabesques de la Renaissance</i>, 91. NOTES, 97.	

CHAPITRE IV. — Arabesques fantastiques 103

I. RETOUR DES MONSTRES HIÉRATIQUES, 103.

II. MÉTAMORPHOSES DES ORNEMENTS ARABES : *L'entrelacs vivant. Le rūmī zoomorphique ; les bêtes sans membres*, 106.III. LE RINCEAU A TÊTES ET A TRONCS : *En Orient. En Occident. Les hommes sans jambes. Naskhī anthropomorphe*, 109.IV. LE « WAKWAK » : *Le hōm à têtes. Les plantes zoomorphiques et les plantes parlantes dans les légendes et les images islamiques. Métamorphoses occidentales : l'arbre de Vie à têtes et sa série rhénane ; les fables orientales dans la botanique médiévale ; l'arbre du Soleil et de la Lune ; l'arbre héraldique du Mal ; l'arbre alchimique ; l'arbre de Jessé et l'arbre du conflit de l'âme*, 117.V. AUTRES THÈMES : *Faces lunaires. Combat avec la queue. Compositions enchevêtrées : les lièvres, les poissons, les chevaux, les hommes, les singes avec diverses parties du corps interchangeable*, 132.

VI. LE MUDHAHHĪB ET L'ENLUMINEUR GOTHIQUE, 142.

NOTES, 144.

CHAPITRE V. — Ailes de chauve-souris et démons chinois .. 151

I. AILES DE CHAUVESOURIS ET CRÊTES DE DRAGONS AU MOYEN AGE : *Démons romans sans ailes ou à ailes d'anges. Apparition des ailes de chiroptères et de crêtes dentées au VIII^e siècle : hommes, dragons, monstres, cavaliers. L'homme volant de Léonard de Vinci*, 151.II. AILES DE CHAUVESOURIS ET DÉMONS EXTRÊME-ORIENTAUX : *Yin-Long. Hommes ailés. L'Enfer de Li Long-mien. Le Dieu-Tonnerre, Lei-Kong. Identités occidentales : démon à seins de femme, démon arborescent, démon à trompe d'éléphant, démon unicomne à grandes oreilles, démon cynocéphale. Les armures T'ang*, 156.III. L'EXTRÊME-ORIENT ET L'OCCIDENT : *Conquêtes et attractions mongoles. Ambassadeurs et explorateurs. Siècle franciscain en Chine. Tartarica. Commerce : tissu, porcelaine. Modes : le hennin cornu et le hennin pyramidal. Les Chinois et les Mongols dans l'imagerie occidentale*, 171.IV. LA LÉGENDE DE LA PEINTURE ET DE L'ENFER EXTRÊME-ORIENTAUX EN OCCIDENT : *Témoignage de Héthoum, d'Ibn Batoutah, de Marco Polo. Guillaume Boucher, orfèvre de dragons. Le mythe de l'Antéchrist de Mongolie, en Arménie — dans la Chronique de Kiracos ; en Occident — Ricold de Monte Croce, Roger Bacon, Contacts directs et concordances*, 180.

NOTES, 189.

CHAPITRE VI. — Prodiges extrême-orientaux 197

I. DIEUX EXTRÊME-ORIENTAUX, LEURS SUPPORTS, LEURS AURÉOLES : *Divinités à bras multiples et Nāga. L'arbre de Jessé avec des personnages assis sur des calices de fleurs. Auréoles de cristal. Le cosmos transparent. L'homme dans un bocal*, 197.II. LA NATURE ANIMÉE : *Montagnes et rochers zoomorphes. La géomancie chinoise : Fong-Chouei, le dragon d'azur et le tigre blanc habitant la croûte terrestre. Paysages anthropomorphes et zoomorphes dans les traités de peinture chinoise. L'hôte et les convives. Les rochers zoomorphes de la Perse. Le système Fong-Chouei dans un herbier gothique. La nature vivante en Occident. Les taches des murs interprétées par Léonard de Vinci et par Song Ti*, 211.III. OBJETS VIVANTS : *La révolte des objets chez Bosch et chez Brueghel. Objets humanisés et ustensiles animés en Extrême-Orient*, 221.

NOTES, 225.

CHAPITRE VII. — Grands thèmes bouddhiques 229

I. TENTATIONS BOUDDHIQUES ET TENTATIONS OCCIDENTALES : *Les Tentations de l'Asie Orientale et la Tentation du Bouddha. Les légendes orientales de saint Antoine. Substitution des épreuves successives par un assaut universel de saint Antoine*, 229.

II. DANSES MACABRES ET CADAVRES DÉCOMPOSÉS : *La rencontre avec les morts au moyen âge, les morts couchés, les morts debout, les morts dansant. Les larves antiques. La troisième et la quatrième rencontres de Bodhisattva. Les états de la mort en Occident. La sculpture funéraire. Les morts debout : entretien d'un squelette et d'un moine à Qizil et dans les fresques italiennes. Les squelettes démonisés, les Vetâlas et les Citipatis. Les danses macabres lamaïques. Pékin, centre lamaïque et franciscain. Les Citipatis de Wolgemut*, 235.

III. LES MANDALAS : *Le mandala bouddhique. Le mandala gothique. La roue de la transmigration et ses métamorphoses occidentales*, 248.

IV. LE TCHI GOTHIQUE, 256.

NOTES, 258.

CHAPITRE VIII. — L'arc en accolade oriental 263

I. LA CONTRE-COURBE ORIENTALE : *L'arc en accolade — arc sculpté. Les temples rupestres de l'Inde et de la Chine. Variétés de contre-courbes. L'accolade islamique et l'accolade arménienne*, 263.

II. LA CONTRE-COURBE EN OCCIDENT : *L'accolade en Angleterre : l'accolade sur les festons, l'accolade triple. Les accolades dans l'architecture flamboyante : l'accolade sur le plein-cintre, l'accolade sur l'arc en anse de panier, l'accolade plate. Conformités du terrain et du moment*, 269.

NOTES, 278.

CONCLUSION 281

TABLE DES FIGURES 287

1
IMPRIMÉ EN FRANCE — IMPRIMERIE NOUVELLE, ORLÉANS.
JUILLET 1955. DÉPOT LÉGAL : 3^e TRIMESTRE 1955 —
N^o D'ORDRE LIBRAIRIE ARMAND COLIN : 1529
N^o D'ORDRE IMPRIMERIE NOUVELLE : 3481.